anxa
83-B
4069

ARDUINO COLASANTI

LORENZO E JACOPO SALIMBENI

DA SANSEVERINO

ROMA
E. CALZONE, EDITORE
MCMX

(2160)

Ad Alessandro Bacchiani
con riconosce
1 Gennaio 1911

ARDUINO COLASANTI Arduino Colasanti

LORENZO E JACOPO SALIMBENI

DA SANSEVERINO

ROMA
E. CALZONE, EDITORE
MCMX.

3231

THE GETTY CENTER

(Fot. Anderson).

Lorenzo da Sanseverino. — **Santa Chiara.**
Urbino, Galleria del Palazzo Ducale.

(Fot. dell'Ist. ital. di arti grafiche).
Lorenzo Salimbèni. — Sottarco della Misericordia in Sanseverino.

LORENZO E IACOPO SALIMBENI DA SANSEVERINO. (1)

I deve senza dubbio agli errori del Lanzi, del Ticozzi e del Rosini (2) e al giudizio ingiusto ed eccessivamente severo del Cavalcaselle (3), se l'attività artistica di Lorenzo e Jacopo Salimbeni fu per tanto tempo trascurata dagli studiosi.

Recentemente più di una volta si ricordò l'opera di quei pittori per ricollegarla, con altre affini, ad una fonte comune di origine e d'ispirazione, ma nessuna delle importantissime questioni che si riferiscono ai modi di collaborazione dei due Sanseverinati, all'evoluzione del loro stile e allo studio della loro attività anteriore agli affreschi dell'Oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino fu, non che chiarita, nemmeno tentata ancora. E pure è lecito affermare con sicurezza che una conoscenza più completa dell'opera di Lorenzo e Jacopo da Sanseverino, oltre rivelarci gli

(1) Molte fotografie che vedono la luce in questo articolo e alcuni preziosi opuscoli, difficilmente oggidì rintracciabili, ci furono favoriti da Corrado Ricci, il quale, per le gravi cure del suo ufficio e perchè assorbito da altri lavori, ha rinunciato a condurre sui fratelli da Sanseverino lo studio che aveva in animo di fare. Rinnoviamo i più vivi ringraziamenti all'illustre Direttore generale delle belle arti ed all'Istituto italiano di arti grafiche di Bergamo, che ci ha consentito di riprodurre alcune fotografie fatte eseguire per i suoi volumi dell'*Italia artistica*.

(2) Il Ticozzi (*Dizionario dei pittori*, Milano, 1818, II, 218) disse i fratelli da Sanseverino vissuti fino al 1470, facendoli naturalmente apparire come artisti ritardatari rispetto al tempo loro. Il Lanzi (*Storia pittorica dell'Italia*, Firenze, 1822, II, 16) seguì il Ticozzi; il Rosini (*Storia della pittura italiana*, Pisa, 1850, III, 125) ed altri copiarono dal Lanzi e ripetettero il suo errore. Amico Ricci (*Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1734, I, 186) seguito dal Kugler (*Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1848, 651) fu il primo a riportare i due Salimbeni nel loro vero tempo.

(3) Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IX, 87 e segg.

aspetti caratteristici di due personalità altamente originali, può gittare gran luce non solo sulla storia dell'arte dell'Italia centrale, ma sulla dibattuta quistione dello sviluppo della pittura italiana negli ultimi anni del sècolo decimoquarto e nei primi decenni del decimoquinto.

Le poche notizie biografiche sicure che possediamo sui fratelli da Sanseverino si possono riassumere in breve.

(Fot. Alinari).

Lorenzo Salimbeni da Sanseverino. — Lo Sposalizio di S. Caterina, S. Simone e S. Taddeo *Sanseverino*, Pinacoteca municipale.

Lorenzo di Salimbene nel trittico che eseguì in patria per la chiesa di S. Lorenzo indicò l'età sua in un cartello dipinto sulla tavola centrale:

NEL · LIMEI · ANNI · XXVI · IO · LORENZO
FIC · QVISTO · LAVRRO

e nella parte posteriore del trittico, pur dipinta, lasciò memoria precisa del tempo in cui quell'opera d'arte fu lavorata:

(a sinistra) ANO · DOMINI M.CCCC.
(a destra) .....D *(el mese)* D. GENARO (1)

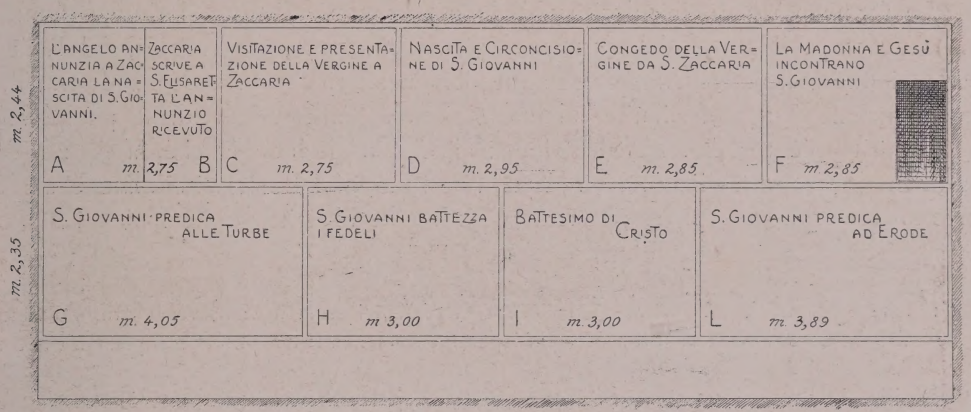
(1) In alto si legge anche una terza iscrizione, che fa ricordo del committente del trittico: HOC OPVs · FECIT FIERI FR · ANTONINVs · PETRONI ET P(*etrus*) N(*icol*)A NICHOLAI.

Si è potuto quindi facilmente accertare che la nascita del pittore avvenne poco prima o poco dopo il gennaio 1374.

Da un documento notarile del 6 ottobre 1420 risulta inoltre che donna Vanna, figlia di Filippo di Antonio di Rampano, la quale si dichiara *uxor quondam magistri Laurentii Salimbeni*, vendette un terreno di sua proprietà ad Antonio di Ciccone Parteguelfa (1). Dunque nell'ottobre del 1420 Lorenzo da Sanseverino già era defunto, ma poichè egli aveva segnato il suo nome con la data 1416 sotto gli affreschi eseguiti nell'oratorio urbinate di S. Giovanni Battista in collaborazione col fratello Jacopo, per ora e fino a quando altri documenti non saranno tornati alla luce per rivelarci qualche maggior particolare, conviene porre tra il 1416 e il 1420 la data della sua morte.

Quanto a Jacopo, sembra che egli vivesse ancora nel 1427, poichè in data del 27 gennaio di quell'anno fra i consiglieri del patrio Comune è ricordato « *Jacopus pinctor de Sancto Severino* » (2).

Nessun' altra notizia sicura possediamo sui due pittori Sanseverinati, essendo ignote e infide le fonti dei cenni biografici raccolti da qualche scrittore locale.



Urbino. — Oratorio di S. Giovanni Battista. — Distribuzione degli affreschi sulla parete destra.

*
* *

Il miglior fondamento per lo studio delle opere dei fratelli Salimbeni dovrà essere necessariamente costituito dal trittico esistente nella pinacoteca municipale di Sanseverino, già più volte descritto e pubblicato.

Nell'esame di quest'opera d'arte conviene però tener conto dei molti guasti che essa ha sofferti e dei restauri con i quali si è cercato a varie riprese di porvi rimedio. Già Amico Ricci (3) riconosceva che ai suoi tempi il dipinto era gravemente danneggiato; attualmente vi si vedono crepacci verticali e lievi sollevamenti di colore che non possono destare nessuna preoccupazione per la conservazione futura del trittico, ma troppe parti dell'antica pittura sono cadute o sono state trasformate da audaci ridipinture. Della *Pietà*, rappresentata sulla parte esterna degli sportelli, rimane pochissimo, e solo qualche debole traccia accenna che lo *Sposalizio*

(1) V. E. Aleandri, *Sulla famiglia dei pittori Lorenzo e Giacomo da Sanseverino-Marche*, Sanseverino, 1901.

(2) Arch. com. di Sanseverino, *Riformanze*, 1426-28, c. 13, seconda numerazione. Cfr. Aleandri, *op. cit.*

3) A. Ricci, loc. cit.

di Santa Caterina e i Santi Simone e Taddeo dell'interno erano in origine dipinti su fondo d'oro; d'altra parte l'abilità dei restauratori si è principalmente esercitata sulle vesti della Vergine e sul corpo del piccolo Gesù.

Pur tuttavia, a malgrado di ciò, il trittico di Sanseverino è sempre il punto da cui deve muovere ogni indagine relativa ai Salimbeni, perchè, recando la firma di Lorenzo, è il più sicuro termine di confronto per l'identificazione di altre opere lasciate dal pittore e per la distinzione della personalità dei due fratelli là dove essi lavorarono insieme (1).

Quest'ultimo problema, a dire il vero, presenta particolari difficoltà, le quali in molti casi sono accresciute dalle condizioni degli affreschi esistenti nell'oratorio di S. Giovanni in Urbino, ma non perciò può essere trascurato, come sin qui si è fatto, anzi se ne deve cercare la soluzione, almeno per quelle parti nelle quali l'accertamento dell'attribuzione può essere tentato con sufficiente probabilità (2).

Uno studio accurato delle pitture urbinati ci ha persuasi che sopra tutto nel grande affresco della *Crocifissione* è possibile rintracciare gli elementi distintivi dell'opera di Lorenzo e di quella di Jacopo (3).

Le forme più esili, il colorito pallido e trasparente di tutto il gruppo femminile che occupa il centro della scena, al piede della croce, degli angeli, del Redentore, dei due ladroni e della moltitudine dei guerrieri che procede da destra, differiscono dalle figure distribuite sul lato sinistro dell'affresco, di forme più pesanti e di colorito più torbido. I freddi riflessi alabastrini, le luci bianche, la finezza dei lineamenti, le sopracciglia molto rialzate, i nasi lunghi dalle narici dilatate, che prevalgono nei primi gruppi, si riattaccano facilmente al trittico della pinacoteca di

(1) Anche le pitture del sottarco della chiesa della Misericordia in Sanseverino furono sottoscritte dal solo Lorenzo, ma si tratta di dipinti puramente ornamentali, che non si prestano a confronti e distinzioni sottili.

(2) Gli affreschi dell'oratorio di S. Giovanni furono più volte descritti (oltre le storie generali e le Guide di Urbino, cfr. G. B. Toschi, *Due precursori di Masaccio*, ne L'*Italia*, 1884, 58 sgg., 66 sgg., 90 sgg, 110 sgg.; Severino Servanzi Collio, *Pitture nella chiesa di S. Giovanni di Urbino eseguiti dai fratelli Lorenzo e Giacomo di Sanseverino*, Sanseverino, 1888; G. Lipparini, *Gli affreschi di S. Giovanni Battista in Urbino e la pittura umbra primitiva*, in *Cosmos Catholicus*, IV, n. 24, pag 760).

(3) Sotto l'affresco è l'iscrizione antica, ma ridipinta, in caratteri gotici: ANNO DOMINI MCCCCXVI DIE VIII IVLII . LAVRETIVS DE . SANTO . SEVERINO . ET . IACOBVS . FRATER . EIVS HOC . OPVS . FECERVNT.

Tutte le scene avevano, in gotica minuscola, la relativa didascalia esplicativa, corrente in un listello sottoposto ai riquadri dipinti. Riportiamo i frammenti superstiti, con le indicazioni della loro ripartizione sulla parete dipinta. Le lettere in corsivo corrispondono a quelle apposte allo scomparto della parete destra dell'Oratorio di S. Giovanni (V. il grafico a pag. 411).

a) COMO . LAGELO . GABRIELLO . . . . . V GIO . ZACHARIA . DICENDOLE . . . . . MO ZAHARIA SCRIPSSE . ALA . DOMNA . SUA . QUELLO . CHE . LIAGELO LI AVEVA DICTU

b) COME . LA . VERGENE . MARIA . ANDO . A VISITARE . SANTA . LISABETTA . COMO . SANTA . LISABETTA . E . SANTA . MARIA . ANDO AVISITARE SANTO . ZAHARIA .

c) CHOMO . NAEQVE . SANTO . GIOVANNI . BATTISSA . E LA VERGENE . MARIA . EL . PILIOLO . IN . BRACIO . CHOMO . FO CIRCUNCISV . SANTO . GOVANNI . E . ZAHARIA . LI . SCISSE EL NOME .

d) CHOMO . LANOSTRA . DOMNA . SE PARTI . DA . SANTO . ZAHARIA . TORNOSSE . IN . BETTLEM .

e) CHOMO IHV ELA DNA N . . . . . .

f) Perduta tutta l'iscrizione.

g) . . . . . BACTINAVA . QVILLI . CHE . . . . . DE . LA VERITA . VOLIA . . . . . .

h) . . . . . CHOMO . . SAN . GIOVANNO . BACTIZO XPO. . . . . NEL FIVMV . GIORDANO

i) . . . . . TAVA . A PREDICARE . NEL DESERTO . E . RE . ERODE ANDO A VISITA . . . . . GIOVANNI . . . . . .

Sanseverino e alla tavola di proprietà del signor Roberto Schiff (1), mentre tutti i tratti si ingrossano, tutte le tinte crescono di tono nelle altre figure dal naso corto ed aguzzo.

Pertanto Lorenzo, che con ogni probabilità era più avanti negli anni, e che firmò per primo gli affreschi urbinati, ci apparisce subito come l'ideatore, il maestro principale, il dominatore della grande opera.

(Fot. Alinari).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Crocifissione. — *Urbino*, Oratorio di S. Giovanni Battista.

Il riquadro che nella parete di destra è immediatamente vicino alla *Crocifissione*, distinto in due parti rappresentanti Gabriele il quale annuncia a Zaccaria la nascita del figlio e lo stesso Zaccaria che, muto per la sua incredulità, partecipa a S. Elisabetta e ai suoi la notizia per iscritto, sembra lavoro in prevalenza

(1) Fu pubblicata dal proprietario come una rappresentazione del *Congedo di S. Caterina dai discepoli alla vigilia della sua morte* (R. Schiff, *Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Salimbeni da Sanseverino*, ne *L'Arte*, 1907, 375 sgg.), ed è ricordata invece dal Berenson, come una *Risurrezione di Tabita* (*The Central italian painters*, London, 1909). Contro l'interpretazione dello Schiff starebbe la strana forma del giaciglio di S. Caterina, più simile ad una bara che ad un letto,

di Jacopo e non è dei migliori. Soltanto la figura di Zaccaria ha la solita delicatezza di tinte e la raffinata eleganza di Lorenzo, che si manifesta principalmente nella leggerezza del mantello drappeggiato con squisiti partiti di pieghe; tutti gli altri personaggi hanno vesti gravi, dalle tonalità crude.

Nell'affresco successivo, invece, raffigurante la *Visitazione* e la *Presentazione della Vergine a S. Zaccaria*, predomina l'opera di Lorenzo, riconoscibile sopra tutto nella delicatezza dei colori che paiono spremuti dalle erbe, in una maggiore compo-

(Fot. Alinari

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Annunzio della nascita di S. Giovanni.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

stezza degli aggruppamenti e nei tipi dei volti, dal naso lungo e dalle sopracciglia sempre fortemente arcuate. Le ombre che Jacopo segna profonde, mediante vivaci

e la presenza — in una scena tutta realistica — di due santi nimbati. Il tipo e le vesti di uno di questi santi potrebbero convenire a S. Pietro, che non infrequentemente nella iconografia medioevale si trova senza chiavi, mentre meno spiegabile, contraria anzi ad ogni tradizione iconografica, sarebbe la tonsura che si vede ben chiaramente sul suo capo. Comunque, l'intervento di S. Pietro, l'aspetto del letto e l'attitudine più tosto passiva che attiva della figura femminile giustificherebbero l'interpretazione della scena per una *Risurrezione di Tabita*, che fu spesso fregiata di aureola — come per esempio si vede nell'affresco di Masolino nella Cappella Brancacci al Carmine — e che il pittore potrebbe aver vestita del candido saio delle Clarisse per accrescere il senso religioso della composizione.

Ma questa interpretazione è inoppugnabilmente contraddetta dalla presenza delle stimmate sulle mani della Santa. È questo un particolare così preciso e caratteristico, che nessun artista

lumeggiature delle parti in rilievo, si fanno qui trasparenti, le carni rossastre divengono diafane e quasi esangui, il turchino si cambia in celeste, il rosso in rosa. Le donne, a differenza di quelle che si vedono nell'affresco precedente, recano tutte sul capo una pezzuola bianca, e in alcuni casi hanno anche il soggolo, le dita sono più esili, più lunghe, come snodate. Solo all'estremità destra sono due figure muliebri diverse di tipo e di acconciatura, le quali anche per il colorito sordo e pesante richiamano l'arte di Jacopo.

Assai meno distinta l'opera dei due fratelli ci appare nel terzo affresco, in cui si vedono due episodi della vita di S. Giovanni Battista: la *Nascita* e la *Circoncisione* del Santo. Pur tuttavia lo stile di Lorenzo sembra più chiaro nel gruppo femminile, mentre l'esecuzione di Jacopo par prevalere a destra, nella scena della *Circoncisione*, dove sono alcune figure rossastre e grossolane, dai tratti fortemente segnati.

Arte ellenistica. - Putto col cane
Ravenna, Museo nazionale.

La Madonna diritta, che regge il S. Giovannino vestito di una elegante tunichetta bianca stellata di fiori d'oro, si riaccosta per la sua grande finezza al trittico di Sanseverino.

Segue il *Congedo della Madonna da Zaccaria e da S. Elisabetta* nel quale il Santo inginocchiato, la Vergine, le due donne che le sovrastano e le tre che si allontanano verso destra si rivelano, per i tipi ed i colori già descritti, opera di Lorenzo, mentre di Jacopo è la parte sinistra, comprendente un pellegrino, un vecchio che, accanto a lui, leva le mani in atto di meraviglia e un gruppo di donne ricoverate sotto un arco acuto sostenuto da fasci di pilastri. Si osservi come, all'infuori di una — che anche per la caratteristica tonalità alabastrina delle carni siamo indotti ad attribuire piuttosto a Lorenzo — tutte queste figure muliebri si presentino col solito largo cercine e con le acconciature che si trovano nelle altre donne già assegnate da noi a Jacopo. In tal modo ancora una volta la particolarità dell'abbigliamento si aggiunge alle caratteristiche delle forme e del colorito per determinare la personalità del pittore.

L'affresco che segue rappresenta la *Vergine con Gesù che incontra il piccolo S. Giovanni nel deserto* ed è molto malandato. Circa la metà della figura di Maria si è perduta nel restauro, la seconda parte dell'affresco è stata soppressa per

avrebbe mai ardito aggiungere di suo arbitrio, onde conviene credere che Lorenzo da Sanseverino nella tavola del signor Schiff abbia effettivamente voluto rappresentare il *Congedo di S. Caterina*, senza per altro attenersi in tutto alla narrazione particolareggiata che ce ne lasciò nella sua nota lettera Barduccio Canigiani (*Bolland.*, III, *mens. apr. Vita S. Catharinae Senensis*, auctore Fr. Raimondo).

Se, come crediamo fermamente, così è, l'uomo barbato che sostiene la Santa alle spalle e veste il costume degli Ospitalieri di Siena potrebbe identificarsi con ser Cristoforo Guidini, notaio di S. Maria della Scala, e il giovane in abito vescovile che si vede vicino al primo dei santi potrebbe essere Bartolomeo di Domenico, che fu vescovo di Corone. Proponiamo l'identificazione di questi due personaggi perchè trova almeno qualche fondamento nel loro costume; non tentiamo neppure quella degli altri assistenti, perchè manchiamo di ogni elemento sufficiente per farlo.

far posto alla porta della cantoria e tutta la linea mediana della pittura è rovinatissima. Ma basta quel poco che rimane per riconoscere qui una delle opere di Lorenzo più suggestive per la profonda gentilezza del sentimento. Nel S. Giovannino, che, vestito di una camicetta violacea, si inginocchia dinanzi alla Vergine con infinita tenerezza, nel piccolo Gesù che gira intorno inconsapevolmente il suo sguardo vivace, è una intimità di vita sinceramente sentita e resa, e il senso poetico onde il pittore ha tratta la sua ispirazione si diffonde su per le rupi che ricordano quelle dipinte da Gentile da Fabriano nel fondo di alcuni quadri, aleggia intorno al castello turrito che si leva altissimo sui monti, si perde nella foresta che Lorenzo ha popolata di conigli, di cervi, di lupi.

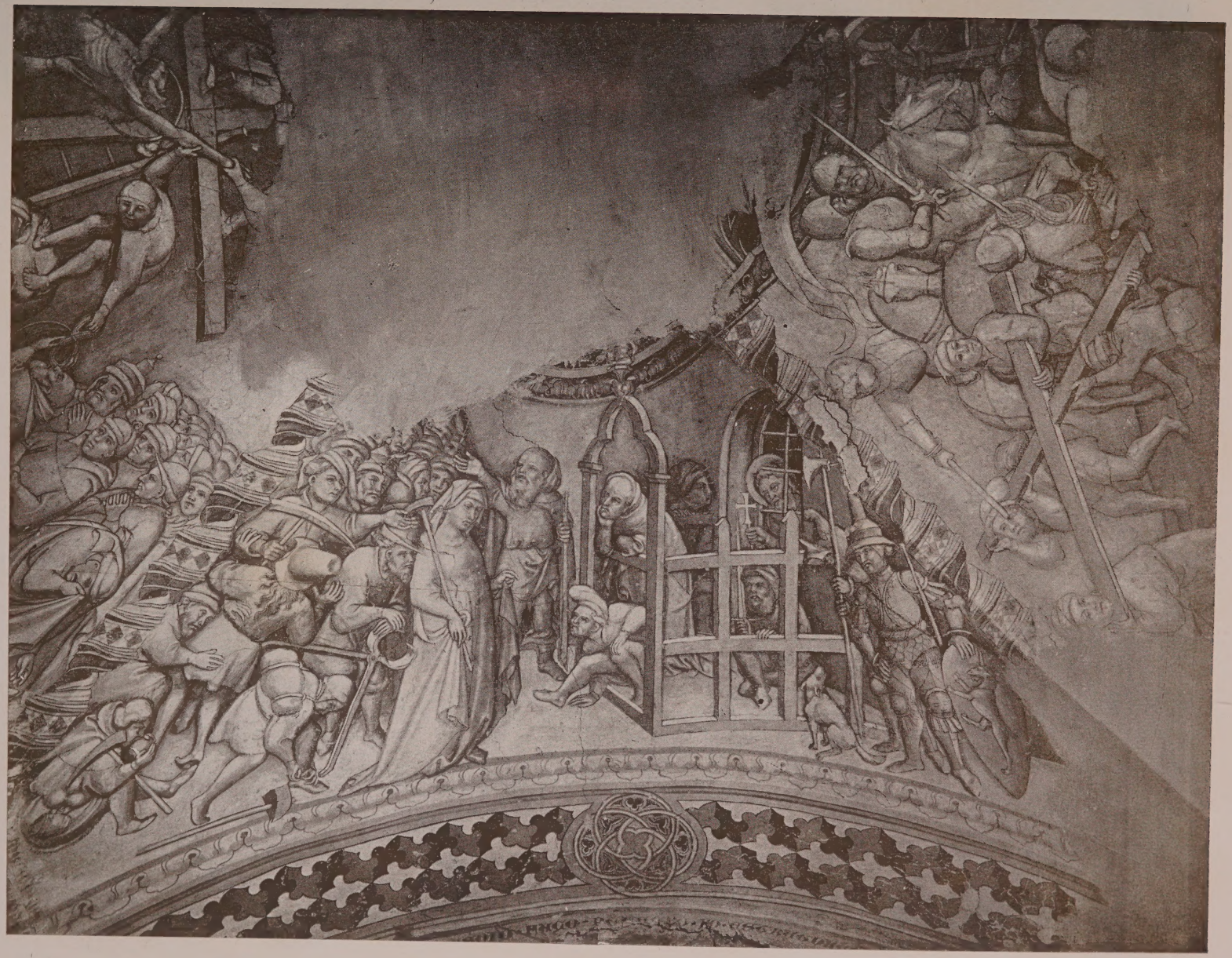
(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Visitazione e Presentazione della Vergine a Zaccaria. *Urbino*, Oratorio di S. Giovanni Battista.

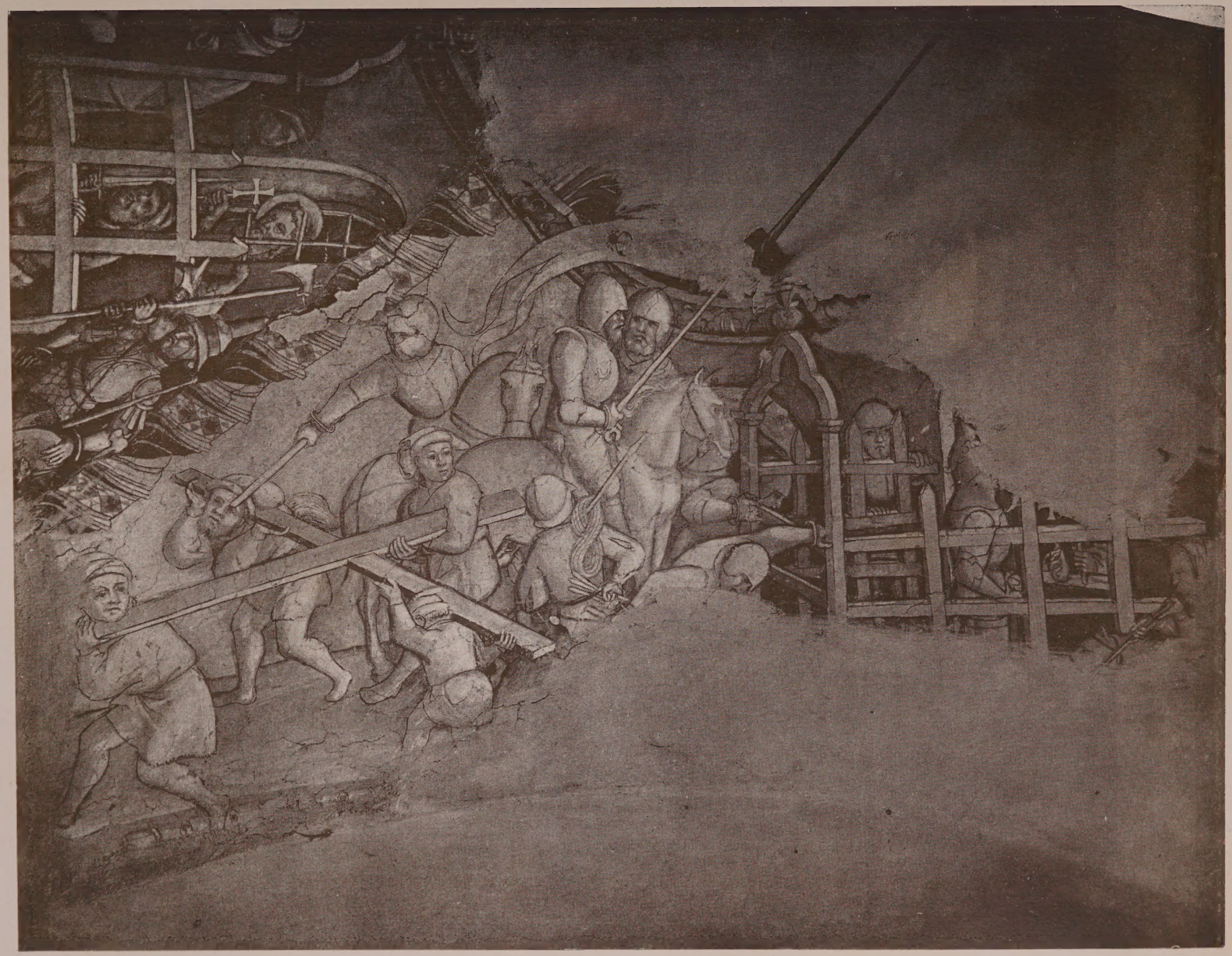
Nella seconda serie degli affreschi, distribuiti sulla zona più bassa della parete e relativi tutti alla vita di S. Giovanni Battista, i guasti ed i restauri sono numerosissimi e la collaborazione dei due fratelli si va facendo sempre più intima, con una compenetrazione di stili e di abitudini che rende estremamente difficile e malsicura la distinzione delle mani diverse.

Vi è qualche elemento per attribuire a Jacopo la maggior parte delle figure che assistono alla predica di S. Giovanni, ad eccezione delle due che si danno il braccio alla sinistra del Santo, mentre la bellezza veramente straordinaria degli affreschi seguenti farebbe pensare più tosto ad una prevalenza quasi assoluta di Lorenzo; ma non si deve dimenticare che in tutto lo svolgimento della decorazione dell'oratorio urbinate è evidente un progresso continuo e sicuro, che diviene tanto più sensibile in questi compartimenti con i quali si dovette chiudere gloriosamente l'alto e significativo lavoro. Infatti il procedere naturale degli affreschi, che muove dalla *Crocifissione*, passa alla zona superiore di destra e termina poi con l'inferiore,

Lorenzo e Iacopo da Sanseverino. — **Storie di S. Andrea.** — *Sanseverino,* Cripta di S. Lorenzo.



Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie di S. Andrea.** — *Sanseverino,* Cripta di S. Lorenzo.



Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie di S. Andrea.** — *Sanseverino*, Cripta di S. Lorenzo.

non solo corrisponde alle esigenze materiali della esecuzione ed alla logica successione degli avvenimenti rappresentati, ma coincide con l'avvantaggiarsi delle forme in una serie non interrotta di conquiste tecniche e ideali, relative cioè al modo di concepire le scene e di esprimerle con evidenza e con profonda poesia.

Determinata così, più precisamente che non si fosse fatto per l'innanzi, la personalità dei due fratelli da Sanseverino, riuscirà più agevole lo studio e la classificazione di una serie di opere inedite, nelle quali lo spirito e lo stile dei Salimbeni si manifestano con grande chiarezza.

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Nascita e Circoncisione di S. Giov. Battista.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

Sanseverino - Cripta di S. Lorenzo. — Sugli avanzi di un edificio pagano, identificato col tempio della dea Feronia (1), sorge in Sanseverino la chiesa abbaziale di S. Lorenzo in Doliolo, composta di una grande cripta sotterranea e di un'aula superiore divisa in tre navate.

Non è noto fino a quando sia durata l'ufficiatura della cripta, ma certo le condizioni statiche della fabbrica sovrastante resero ad un certo momento necessaria la costruzione di archi, contro archi e muri di sostegno, i quali, ingombrando gran parte dell'ambiente, ne modificarono radicalmente la forma originaria e ne resero malagevole l'accesso. Allora a poco a poco i fedeli dovettero disertare questa parte della chiesa, fino a che essa, lasciata in uno stato di abbandono completo, servì per più di tre secoli come deposito di cemento e di legnami e come luogo di sca-

(1) Colucci, *Antichità Picene*, Fermo, 1789, IV, 50; G. C. Gentili, *De ecclesia Septempedana*, Macerata, 1836, 11.

rico delle immondizie e degli spurghi delle tombe (1). L'umidità proveniente dal monte vicinissimo, filtrando liberamente attraverso le mura indifese, aumentò i danni già gravi, così che quando nel gennaio del 1837 fu iniziato lo sgombero e il risanamento della importante cripta, le condizioni dell'interno erano addirittura disastrose.

Rinforzata la chiesa superiore, vennero tolti i sostegni ormai riconosciuti inutili, ma i punti di appoggio di tali sostegni, il salnitro, il difetto d'aria e il lungo abbandono avevano qua e là fatto cadere l'intonaco dei muri e delle volte e prodotta la rovina irreparabile di molte delle pitture che decoravano le pareti della cripta di S. Lorenzo. Di queste pitture sono rimasti alcuni tratti soltanto nella navata sinistra e sulle volte a crociera, distinte da due archi semielittici sorgenti quasi nel centro dell'aula. Di tutti i frammenti visibili daremo una precisa descrizione, cominciando da quelli che hanno carattere votivo, per terminare col ciclo organico relativo alla vita di S. Andrea.

1). Appena entrati nella cripta, sulla parete di sinistra, in una lunetta, tra una figura di S. Margherita e una Crocefissione, molto malandate e presso che irriconoscibili, rimane quasi intiera una S. Lucia, che sostiene con la mano sinistra la ciotola contenente gli occhi. Vicino a S. Margherita in un cartello si legge: *O Margarita martir virtute probata pro nobis chm. virgo sis usque praecatrix (A).*

2). Sulla fronte del pilastro che regge l'arco onde si accede alla cappellina di S. Andrea, S. Tommaso d'Aquino e un santo vescovo vestito con abiti pontificali, in atto di benedire *(B).*

3). Sotto il primo arco della cappella di S. Andrea, a sinistra, due angeli incoronano la Vergine seduta in trono col Bambino fra le braccia. A sinistra si vede inginocchiata la monaca offerente. Ai piedi di Maria un prigioniero in ceppi invoca protezione. Manca tutto il capo della Madonna *(C).*

4). Sul pilastro opposto frammento di un'altra Vergine incoronata, col Bambino, che benedice S. Lucia. Qui, oltre la testa della Madonna, è stata asportata anche quella della santa. Del capo del putto si vedono tre quarti. Le estremità inferiori di S. Lucia sono scomparse, a cominciare dal ginocchio *(D).*

5). Nella cappella di S. Andrea, sulla parete di sinistra, gruppo di santi, fra cui S. Andrea, con la croce e il pesce, S. Antonio abate, S. Giorgio e una santa recante fra le mani la palma del martirio. Mancano tutte le teste, ad eccezione di quella di S. Giorgio e dei due terzi di quella di un santo vescovo, dalla barba bianca. In basso, a sinistra, un balestriere, un trombettiere e un suonatore di tamburelli; a destra due battuti.

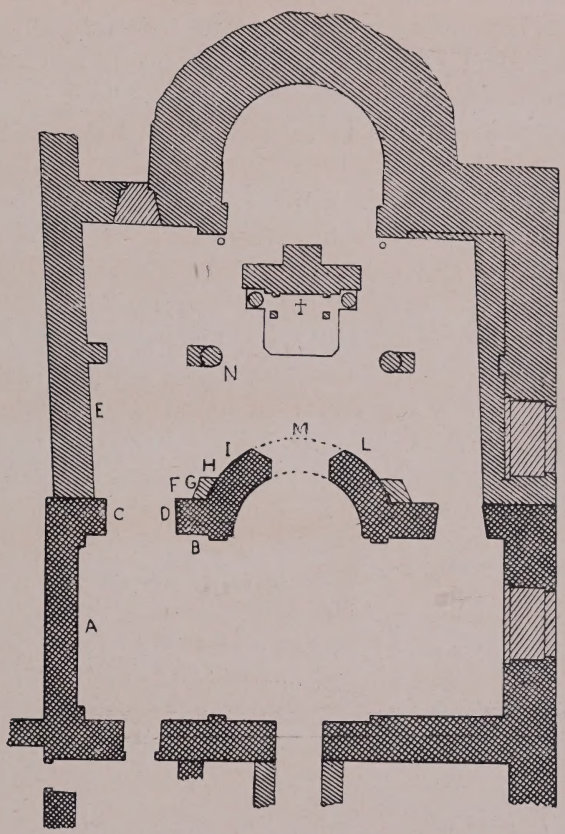
6). Sulla faccia interna del pilastro che sorregge l'arco della cappella di S. Andrea, in perfetta opposizione alle figure di S. Tommaso d'Aquino e del santo vescovo già descritto *(B)*, è una santa ritta, mancante di testa, recante un giglio nella mano destra, vestita di un mantello scuro su una tunica bianca. Forse S. Chiara *(F).*

(1) Nell'anno 1526, essendosi rinvenuto il corpo di S. Filomena, il cardinale Antonio Ciocchi del Monte, abate commendatario della chiesa di S. Lorenzo, volle che a sue spese fosse eretta una cappella alla vergine Settempedana, e scelse a questo fine proprio il luogo nel quale si apriva la scala che menava alla cripta, alla quale fu dato accesso dalla parte del monastero, fuori della chiesa (S. Servanzi Collio, *Relazione della chiesa sotterranea di S. Lorenzo nella città di S. Severino*, Macerata, 1838, 23). Ciò dimostra che la scala non era allora ritenuta necessaria e che la frequenza dei fedeli nel santuario era quasi cessata.

7). Immediatamente appresso a questa figura si vedono gli avanzi di una Vergine che stringe fra le braccia il bambino. La figura, eretta, manca di tutta la testa e del petto, ed è qua e là piagata. Vicino a lei era un santo, di cui solo una parte è scampata alla rovina *(G)*.

8). Segue una figura intiera di S. Domenico, molto guasta *(H)*.

9). Sempre di seguito, sul muro semicircolare del nicchione, che si leva in mezzo alla cripta, sono le figure di un santo vescovo benedicente e di una S. Lucia priva della testa, dalle vesti elegantissime *(I)*.



Pianta della cripta di S. Lorenzo in Doliolo.
(*Le lettere indicano il luogo delle varie pitture votive*).

10). Sul muro opposto del medesimo nicchione S. Antonio da Padova seduto, con un fraticello inginocchiato ai suoi piedi *(L)*.

11). In alto, nel tratto di muro che chiude il nicchione, S. Giorgio che uccide il drago, opera grossolana, di un volgare seguace di Lorenzo *(M)*.

12). Sulla colonna sorreggente le volticelle della cappella di S. Andrea, a figura intiera, S. Nicolò, S. Giacomo Apostolo e S. Severino che tiene fra le mani la città di cui è patrono *(N)*.

13). Sulla stessa colonna, più in alto, avanzi di una Trinità.

Altre pitture votive che si vedono qua e là nella cripta di S. Lorenzo nulla hanno a che fare con i fratelli da Sanseverino.

14). *Storie di S. Andrea.* Gli affreschi, eseguiti in terretta verde, appariscono contornati sotto gli archi da guide di gigli a chiaroscuro, partenti da eleganti ornati che occupano il posto dei capitelli.

Nel sottarco è rappresentata una sala da pranzo, nella quale siedono a mensa due persone. Dietro una seconda piccola tavola apparecchiata sta il demonio in aspetto di giovane donna, con la testa coperta da una pezzuola dalla quale escono le corna. Un fante serve i commensali, mentre un altro apre la porta a S. Andrea. Sotto la scala di legno sta un cane accovacciato. Una iscrizione in lettere gotiche spiega: CHMO. S. ANDREA . IN . VIZA ..... DAL VISCUV ESSCHACIO L'NIMICO DE DIO.

Sulla parte opposta del sottarco si vede la medesima stanza da pranzo, nella quale S. Andrea, scoperto il demonio, l'atterra a bastonate. Uno dei serventi fugge urlando, l'altro si tura il naso per non sentire il puzzo dello zolfo; i due commensali, spaventati, si coprono gli occhi con le mani. Vicino alla porta due ragazzi si arrestano, sorpresi, mentre il cane ulula. L'iscrizione commenta: COMO . S. ANDREA . DESSCACIO . EL . NIMICO . DEDEO.

Sulle quattro vele della volta è rappresentato il martirio del santo.

Nella prima S. Andrea appare già entro la prigione, guardata da pochi uomini in arme, dinanzi alla quale è collocata una strana gabbia di legno. Egli fissa la moltitudine dei convertiti che si avvicina tumultuando, munita di picconi, di mazze e di tanaglie per liberarlo. Massimilla, moglie del proconsole che ha ordinata la cattura del santo, è in prima fila. Stratocles, fratello di lei, arringa la folla. Vicino al peduccio della volticella è una iscrizione di cui molte lettere furono cancellate. Vi si legge con grandissimo stento .... QVĀD° MASIMIHLA ANDAMANDAVA A..... IL REO S. ANDREA.

Nella vela vicina un manipolo di soldati, a piedi o a cavallo, vestiti di ferro, si avvicina alla prigione di Andrea recando la croce alla quale dovrà essere legato il martire.

Segue la Crocifissione del Santo, alla quale assiste Massimilla che, seduta in terra, abbraccia la croce del legno fatale.

Nell'ultimo compartimento, dopo la morte di Andrea, i suoi fedeli ne calano il corpo dalla croce. Uno è asceso con una scala sul braccio verticale, due salgono sui bracci orizzontali, montando sul dorso di altri. Massimilla riceve il corpo inanimato, dalla testa rovescia, gli occhi chiusi e i capelli pioventi, con devozione e tenerezza infinita. Della folla chi piange, chi impreca, chi si dispera, chi si tura il naso per sottrarsi al puzzo del cadavere.

La serie delle storie relative a S. Andrea apostolo termina sul frontone dell'arco con la rappresentazione della morte del proconsole Egeo, che, strozzato da un diavolo sulla pubblica piazza, in presenza di una moltitudine di persone che fuggono spaventate, paga così il fio dell'ingiusta condanna del Santo (1).

Lungo la centina dell'arco, in una iscrizione gotica, si legge: CHOMO . EZEO . PER LVSOIO . PAZO . PECCATO . FO . ESTRAGVLATV . DAL . INEMICO . DE . DIO.

Sanseverino - Chiesa della Misericordia. — La Sacrestia della chiesa della Misericordia, che fu già Loggia pubblica adibita alla trattazione degli affari e, talvolta, alle sedute del Consiglio generale della città, dovette essere largamente decorata da Lorenzo da Sanseverino allorchè la chiesa — di cui si hanno memorie

(1) Veramente gli atti apocrifi, ai quali attinse il pittore, narrano che Egeo non morì strangolato, ma fu da una turba di diavoli afferrato e lanciato in alto, onde, cadendo, rimase fracassato.

fino dal 1365 — passò in proprietà della confraternita di S. Caterina (1). Non è infatti possibile che alluda alle sole pitture del sottarco, poco importanti e di carattere esclusivamente ornamentale, la grande iscrizione che occupa tutta la fronte dell'arco medesimo a ricordo dell'opera di Lorenzo: ANNO DOMINI . MILLEXIMO . CCCC°. IIII . DIE . VLTIMA . MESIS . SEPTEBRIS . HOC . OPVS . DIPNXIT . LAVRETIUS . SALIBENI . D . S . SEVERINO (2).

La decorazione del sottarco è costituita da motivi floreali a chiaroscuro (reminiscenze lontane di bassorilievi romani) alternati con mezze figure di profeti entro

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Congedo della Madonna da Zaccaria e da S. Elisabetta.

rettangoli. Nel centro, in una gloria di nuvole e di angeli lumeggiati d'oro sul fondo rosso, è il busto del Redentore benedicente. Le figurine dei profeti sono rappresentate con grande varietà, alcune di fronte, altre di schiena; uno, in turbante bianco e manto verde, è in attitudine pensosa e poggia sulla mano il mento, dalla lunga barba candida. Alla base sinistra dell'ornato si arrampicano fra i rami figurine di uomini nudi, motivo questo che si ritrova lungo le spirali delle colonnine tortili dipinte ai lati della Madonna del Belvedere di Ottaviano Nelli, nella chiesa di S. Maria nuova in Gubbio.

(1) Raffaele Servanzi, *Memorie su lo Spedale della città di Sanseverino*, Sanseverino, 1842.

(2) Non riusciamo a comprendere come Amico Ricci (loco cit.) abbia potuto leggere il chiarissimo *Laurentius* della iscrizione per *Jenarutius*.

Sanseverino - Duomo Antico. — I sessanta anni che corrono dal 1370 al 1430 segnano un periodo assai importante per la storia del Duomo di Sanseverino. Nel 1372 Smeduccio della Scala diede incarico al pittore Angeluzio di Esanatolia di decorare la cappella della sua famiglia; nei primi anni del secolo decimoquinto Gentile da Fabriano vi dipinse nella tribuna il Cristo risorto e le storie dei santi Severino e Vittorino, distrutte in occasione dei restauri compiuti nel 1576. Nel 1426 i rinnovati statuti del Comune decretavano grandi lavori di ampliamento e di decorazione interna, con volte e colonne (1). In questo fortunato periodo di trasformazione e di rinnovamento della chiesa che il vescovo Eudo aveva edificata nell'anno 944, Lorenzo e Jacopo da Sanseverino ebbero l'incarico di ornare di affreschi una cappellina situata a sinistra dell'ingresso, rispondente nel vano della torra campanaria. Non sappiamo quanto tempo queste pitture siano rimaste alla pubblica vista nè in quale occasione la volta della cappellina sia stata ricoperta da un muro. Probabilmente si volle impiccolire l'ambiente per porvi il fonte battesimale che vi rimase fino al 1827, allorchè, trasferita la cattedrale in S. Agostino, la chiesa venne ceduta ai Minori Osservanti. Certo è che nel 1852, volendosi rinnovare quella cappella per dedicarla a S. Pasquale Baylon ed essendosi perciò abbattuti due pilastrini ed un arco ad essi sovrapposto, tornarono in luce alcuni tratti degli affreschi. Si demolì allora il soffitto e tutta la importante decorazione venne scoperta, ma il peso delle campane che già da gran tempo aveva compromessa la stabilità della torre — tanto che si era dovuto costruire il muro esterno a sprone — aveva prodotti tali slegamenti e fenditure nella volta, che larghi tratti d'intonaco erano caduti (2). Si cercò di rimediare alla meglio al gravissimo danno, ma nel 1860, in seguito alla soppressione delle Corporazioni religiose, la chiesa venne chiusa al culto, ad eccezione del cappellone del Sacramento, e nel lunghissimo tempo che essa rimase in stato di quasi completo abbandono, gli affreschi dei Salimbeni subirono nuovi guasti a cagione della mancanza d'aria e dell'umidità.

Soltanto nel 1897, cioè dopo trent'anni di dimenticanza, si compì un razionale restauro del Vecchio Duomo di Sanseverino, che aveva subite tali e tante alterazioni da perdere la primitiva fisonomia, e in questa occasione gli affreschi della cappellina del battesimo vennero assicurati in modo definitivo (3). Qualche debole traccia di colore apparsa qua e là farebbe credere che tutta la cappellina fosse stata in origine dipinta, ma nulla si può dire di sicuro in proposito. Attualmente non sono visibili che gli affreschi della volticella, i quali si completano con la lunetta situata sul muro di fondo.

Tutto il mezzo di questa lunetta è occupato da un'architettura a guisa di trittico, composta di due bifore laterali archiacute e di una porta centrale ad arco tondo, dalla quale escono due vecchi barbati. Il primo, nimbato, indossa una tunica paonazza ed un mantello celeste foderato di giallo; ha aspetto nobile, la fronte calva, e tiene fra le mani un libro aperto. Il secondo, vestito di una tunica verde e di un manto giallognolo, ha il volto fiero ed adusto. La sua azione non è ben chiara; con la mano destra sembra che voglia discostare dalla sua gota il lembo del mantello che gli ricopre il capo, mentre con la sinistra fa schermo allo sguardo che

(1) V. E. Aleandri, *Il Duomo antico di Sanseverino - Marche*, Sanseverino, 1905.

(2) S. Servanzi Collio, *Pitture a fresco scoperte nell'antica Cattedrale di Sanseverino passata in proprietà dell'ordine monastico Riformante*, ne *L'Album*, 1860, 410.

(3) G. Sacconi, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia, 1903, 464-65.

figge acutamente dinanzi a sè, forse per leggere nel libro del compagno. Lo stato di questo tratto d'intonaco non ci lascia scorgere se anche il secondo personaggio sia nimbato. Sotto la bifora che si apre a sinistra sono due giovani in atto di spezzare dei piccoli blocchi rossi e verdi che cadono polverizzati a terra; quello che leva il martello in alto ha sofferto un pessimo restauro, da cui la sua veste verde è uscita del tutto rifatta; l'altro ha un abito rossiccio. Ambedue questi personaggi si rivedono sotto la bifora di destra. L'improvviso apparire dei vecchi ha arrestato il loro lavoro; il primo di essi ha le braccia incrociate sul petto in atteggiamento di umile

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — S. Giovanni predica alle turbe.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

devozione, il secondo apre le mani, colpito da grande meraviglia. I piccoli oggetti verdi e rossi sono rimasti abbandonati sul davanzale della finestra.

L'estremità destra della lunetta è occupata da una scena di grande evidenza. Un contadino, recando a cavalcioni sulle spalle un agnello, di cui tiene riunite e strette nella mano destra le quattro zampe, mentre con la sinistra regge due oche, spinge dinanzi a sè un'asina carica di legne, vicino alla quale trotterella un puledro. Fa parte del gruppo anche una villanella che porta sul capo un grosso involto bianco. Il contadino indossa una corta tunica rossa, calzoni verdi, laceri in più punti, e berretto verde; la donna ha una veste verde ed il capo coperto da un panno bianco; entrambi sono scalzi. La piccola comitiva si dirige al mercato, la cui vivace rappresentazione occupa l'opposto segmento della lunetta. La scena è del tutto simile a quelle che ai giorni nostri si svolgono sulle piazze dei paesi delle Marche nelle prime ore del mattino. Vi si vedono le venditrici sedute con le

loro canestre contenenti le uova e il pollame; una di esse sta contrattando delle uova con una donna ritta dietro le sue spalle e le si rivolge con movimento pieno di verità; due galli si azzuffano sul primo piano dell'affresco.

Il grazioso episodio è reso con molta naturalezza. Le penne, arruffate nel furore della mischia, sono segnate ad una ad una; i due animali, con la testa insidiosamente abbassata, si studiano reciprocamente prima di lanciarsi ad un nuovo assalto, ma nella loro immobilità è la tensione dell'istinto feroce, vicino ad esplodere, e la contrazione dei muscoli pronti allo scatto imminente.

Dall' esame di questo particolare sorge spontanea la domanda se sul pittore possa avere influito qualche modello dell'arte antica, che amò rappresentare tanto spesso la lotta dei galli, o se egli col suo spirito così profondamente naturalistico, non abbia còlto l'episodio direttamente dalla realtà. Altri motivi, invero, negli affreschi dei Salimbeni lascierebbero sospettare una influenza del mondo classico. Nella stessa lunetta del Duomo Vecchio di Sanseverino abbiamo veduto il contadino che si avvia al mercato reggendo l'agnello nel modo che fu consueto prima al *muscoforo* dell'arte greca, poi al *Buon Pastore* dei primi scultori cristiani. Nella cripta di S. Lorenzo in Doliolo, nella scena della deposizione di S. Andrea dalla croce, è un uomo che si toglie uno spino dal piede, ripetendo, con un motivo artistico diverso, un concetto che ha ispirata una delle più note rappresentazioni dell'antica statuaria. In Urbino, nell'affresco dell'annunzio della nascita di S. Giovanni, abbiamo ricordato un fanciullo che abbraccia un cane, soggetto che i decoratori dell'età ellenistica amarono (v. fig. a pag. 415) e che rientra in quel ciclo di composizioni, che hanno per motivo l'unione di ragazzi e di animali, il cui tipo più caratteristico e diffuso è rappresentato dal bambino che giuoca con l'oca (1). Enumerati però tutti questi motivi, dobbiamo convenire che non ci è possibile accertare se essi risalgano effettivamente a modelli dell'arte greco-romana, perchè tutti possono essere stati ugualmente ispirati dall'osservazione della vita reale.

Serve di base agli affreschi della lunetta del Duomo Vecchio di S. Severino una cornice di diversi membri, al disopra e al disotto della quale erano due iscrizioni in gran parte distrutte e illeggibili. La prima accenna chiaramente alla guarigione di un infermo, operata miracolosamente per virtù divina: CHOME..... ANO CHO LA BENIDITIONE PER LA VERTVDE DE DIO LE RESANO. La seconda allude ad un voto di povertà fatto non sappiamo da chi:... PRATO.. HE (?) ADVI IVVENI ACIAHARE PERDE (?) EPRETA PRITIOSA DE GRANDE... MENTO DESPREZZANDO LE RICHEZZE DE QVISTO MVNDO.

Che la parete sottoposta fosse dipinta è certo. Infatti degli affreschi perduti si vede la parte superiore, costituita da un fregio di rosoni poggiante su mensole ornate di foglie di quercia, da una serie di archetti pensili e da resti di architetture.

La volticella della cappellina è divisa in quattro compartimenti da due tralci che si intersecano a croce, uno formato di foglie verdi dipinte nell'interno di paonazzo, con fiori rilevati di bianco, l'altro, anche di foglie verdi più grandi, gialle nel rovescio. Nei due compartimenti che sovrastano alla parte destra della lunetta son rappresentati due momenti di una sola azione, la cui unità è indicata anche dal continuare delle architetture dietro il tralcio delle foglie variopinte.

(1) GARDNER, *A statuette representing a boy and goose*, in *Journal of Hell. Studies*, 1885, 7; HERZOG, *Der Kind mit der Fuchsgans*, in *Wiener Jahreshefte*, 1903, 227.

Cominciando dall'estremità sinistra, sotto una specie di tempio con abside, tra le molte lacune dell'intonaco caduto si vedono gli avanzi di due figure, una delle quali vestita di rosso, l'altra di paonazzo, in atto di distribuire monete ai poveri che si affollano intorno. Uno storpio, con una gamba di legno, si accosta portando un bambino a cavalcioni sulle spalle; il suo abito è lacero e succinto; delle calze una è verde, l'altra celeste; dai suoi fianchi pende una grande tasca contenente l'elemosina altrove raccolta. Dietro lui si avanza una donna scalza, la quale indossa una veste rosa sopra un sottabito bianco e reca sul capo una culla che regge con

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — S. Giovanni battezza i fedeli.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

la mano destra, mentre con la sinistra stringe al suo petto un bambino piangente, la cui nudità ella difende alla meglio dal freddo con un lembo della pezzuola che le avvolge il capo. Una zoppa che si appoggia alle grucce tiene un cane al guinzaglio. È scalza, male coperta da una veste giallognola; porta sulla testa un mantello che le scende fino ai gomiti e mette pace fra due ragazzi leticanti, che si trattano a pugni e a calci. Poco più innanzi altri due monelli, indossanti tunichette verdi e azzurre, si azzuffano con furore tirandosi per i capelli, e presso di loro è una madre che, seduta in terra in atteggiamento di suprema stanchezza, allatta un bambino disteso nella culla. In alto, nel prospetto, corre una loggia coperta, ornata di eleganti bifore ad archetti trilobati retti da colonnine tortili. Una donna, indifferente alla scena che si svolge sotto di lei, vi innaffia dei vasi di fiori. In un balconcino, che si apre proprio sull'aula dove avviene la distribuzione delle elemosine, un vecchio dorme, appoggiandosi al davanzale.

La storia continua sotto un vicino tempietto a pianta centrale, circondato da un porticato gotico a colonne tortili e illuminato da rosoni aperti intorno a un lanternino, fra sei contrafforti. Nel centro del portico si vede il solito vecchio aureolato, al quale si rivolgono quattro uomini. Uno di essi, a sinistra, vestito di tunica rossa, ha gambe e piedi nudi e reca nel grembo alcuni oggetti non identificati; da destra procedono, chiedendo, altri due, il primo dei quali indossa una veste gialla e uno scapolare verde spizzato nell'orlo, l'altro una tunica rossa sfrangiata. Queste figure sono mancanti delle teste. Vicino alla decorazione vegetale che serve a dividere la volticella si vede ritta, con le braccia conserte al seno, una figura anch'essa priva del capo. Il tipo e il colore delle sue vesti sono quelli che si ritrovano costantemente nel vecchio aureolato, il quale potrebbe essere stato qui figurato una terza volta, a rappresentare un momento diverso dell'azione.

Nello scomparto opposto si vedono le mura di una città munite di merli ghibellini. Dalla porta, ornata di statuine e di uno stemma sopra l'arco a tutto sesto, esce una moltitudine agitata di popolo, recante innanzi a sè un infermo che sta inginocchiato a mani giunte sul suo letto di dolore. Benchè grandi tratti d'intonaco siano qui caduti, pur tuttavia su alcuni avanzi è possibile ancora di ricostruire la figura del Santo al quale si rivolgono fervidamente le preghiere della folla e del malato. Nel secondo piano dell'affresco è un gran tumulto di ragazzi che giuocano. Uno, che indossa un giubbetto rosso, si arrampica su un albero a staccar ramoscelli; un' altro, vestito di una tunica azzurra che gli scende fino al ginocchio, reca un fascio di rami tra le braccia; gli altri danzano in tondo. Dalle mura della città un uomo guarda tra i merli, facendosi con la mano schermo ai raggi del sole.

Del quadro immediatamente vicino, l'ultimo della serie, rimane soltanto la parte superiore. Vi si vede il vecchio Santo, il quale, ridottosi in solitudine su un monte, scrive ciò che il Redentore — la cui testa appare in una frangia circolare di nuvole — gli detta per mezzo di un angelo.

L'identificazione di tutte queste rappresentazioni è assai difficile e poco chiara, perchè i fatti narrati — guarigione di malati, voti di povertà, distribuzione di ricchezze ai poveri — non sono specifici e attribuibili soltanto ad una personalità determinata, ma generici, in quanto si ritrovano nelle vite della maggior parte dei santi.

Escluso pertanto che esse possano riferirsi ad una allegoria delle arti, come pensò pur dubitativamente l'Aleandri (1), soltanto come una ipotesi probabile proponiamo di vedervi una glorificazione delle gesta dei Santi Vittorino e Severino, protettori della città. Che costoro abbiano distribuita tutta la loro sostanza ai poveri, che abbiano operate guarigioni miracolose, viene narrato negli atti della loro vita, raccolti dai Bollandisti.

Anche la rappresentazione del Santo che scrive sul monte sotto l'ispirazione del Signore può, fino ad un certo punto, convenire a S. Vittorino, di cui la leggenda racconta che, separatosi dal fratello, si ritirò a vita solitaria e penitente sulle aspre rupi di Prolaqueo. Non si dimentichi in fine che i protagonisti della scena espressa nella lunetta sono due, come viene chiaramente confermato dalla leggenda, che accenna in modo esplicito all'azione di più di una persona: « *Chomo ..... le resano* ».

(1) V. E. Aleandri, *Il Duomo antico di Sanseverino - Marche*, 5; Id., *Guida di Sanseverino*, Sanseverino, 1895.

Come al solito gli artisti rappresentarono le storie dei santi nell'ambiente della realtà, in mezzo al mercato, tra i giuochi dei bambini, profondendo tesori di osservazioni veristiche nella scelta dei tipi e dei costumi, nell'aggruppamento dei personaggi e nella varietà degli episodi, nè è improbabile che abbiano associato alla narrazione delle gesta di Severino e Vittorino i ricordi della grande festa che, fino dalla metà del secolo decimoterzo, il giorno 8 di giugno si faceva ogni anno in loro onore con fiere, suoni, balli, corse dell'anello e altri giuochi (1).

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Battesimo di Cristo.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

Sanseverino - Chiesa di S. Maria della Pieve. — L'antica Pieve di Sanseverino, eretta prima del secolo decimoterzo sull'area Settempedana, è stata completamente trasformata nella seconda metà del seicento, allorchè le navatelle e la facciata del vecchio edificio caddero in rovina. Rimase però fortunatamente in piedi, insieme con un tratto della navata centrale, l'abside di pianta poligonale, intieramente decorata di affreschi, una parte dei quali furono senza dubbio eseguiti da Lorenzo Salimbeni. Tali dipinti, sebbene abbiano il carattere di quadri votivi, indipendenti uno dall'altro, pur tuttavia nella loro distribuzione sembrano corrispondere ad un concetto decorativo generale, come appare dalla regolarità della loro ripartizione sulle sei faccie onde è costituito il catino della chiesa. Descrivo qui le sole pitture che ritengo attribuibili al Sanseverinate.

(1) V. E. Aleandri, *La festa popolare del Santo Patrono in Sanseverino Marche*, Sanseverino, 1905.

1). — Sotto un arco lobato, sul secondo segmento dell'abside a cominciare da sinistra, la Vergine in trono col Bambino, adorata da un angelo ritto, a mani giunte.

2). — *Adorazione del Bambino.* Il Putto è disteso in terra, sopra un semplice lenzuolo, e dinanzi a lui sta inginocchiata la Vergine, che tende la destra aperta come a proteggere la sua creatura. Due angioletti scendono dall'alto volando, a mani giunte, in atto di preghiera. La bianca sinfonia delle carni, delle vesti della Madonna e del lino su cui riposa il piccolo Gesù è interrotta qua e là dalle sottotinte verdi che affiorano alla superficie e dalle vivaci note verdi e rosse delle tunichette degli angeli. La pittura occupa i due segmenti centrali dell'abside.

3). — Nel fondo di una nicchia quadrata, che si addentra per venticinque centimetri nel muro, sono dipinte le teste di due santi dietro una inferriata. Sotto rimangono poche lettere di una iscrizione perduta: S..... V.....

4). — Nel fondo di un altro incasso simile, pure dietro un'inferriata, si vedono le teste nimbate di una santa e di un santo, entrambi giovinetti. La testa femminile è rappresentata di faccia, quella maschile di tutto profilo.

5). — Sotto un arco lobato, corrispondente in tutto a quello che dalla parte opposta accoglie l'altra Vergine (n. 1), sta la Madonna in trono col Bambino ritto sulle ginocchia. La bionda figura, elegantissima, indossa una tunica rosa ed un manto verde — ora assai scolorito — che le ricopre anche la testa.

6). — Pochissimi avanzi di una Vergine adorata da due angeli. Si vede soltanto l'occipite, un tratto di ala e la spalla destra dell'angelo di sinistra, un pezzo del manto che ricopriva la Madonna e le ale dell'angelo di destra. L'affresco stava sul sesto e ultimo segmento dell'abside, a destra.

7). — Sotto due archetti trilobati, che costituivano le nicchie estreme di un pentittico dipinto a fresco sul muro, stanno ritti due santi. Uno di essi, a destra, veste abiti vescovili ed ha inginocchiate ai piedi una donna e una bambina. L'altro santo, a capo scoperto, indossa un lungo mantello verde, aperto sulla tunica violacea.

8). — Sotto un archetto trilobato frammento della figura di un santo, che doveva occupare l'estrema nicchia di sinistra di un pentittico simile a quello dipinto nel corrispondente segmento della parete opposta. Sotto il santo è il frammento di una iscrizione mutila, di cui sono visibili soltanto le lettere seguenti: S . LE.....

L'attribuzione a Lorenzo e Jacopo da Sanseverino delle pitture della cripta di S. Lorenzo in Doliolo è tradizionale, ma trova la sua conferma più esplicita nell'esame stilistico di quelle opere d'arte. La santa Lucia che si vede dipinta tra la santa Margherita e la Crocifissione ha il solito tipo proprio di Lorenzo, dagli occhi lontani e socchiusi, dalle ciglia fortemente arcuate, dalle carni alabastrine. L'altra santa Lucia che, priva della testa, si trova vicino al santo vescovo benedicente, indossa un abito la cui estremità inferiore, poggiando in terra, dà origine a partiti di pieghe conformi in tutto a quelli del mantello della S. Anna, nell'affresco urbinate della *Visitazione*. I bambini che le Madonne stringono fra le braccia hanno le teste grosse, i volti schiacciati, la caratteristica e grossolana bruttezza del piccolo Gesù del trittico della Pinacoteca municipale di Sanseverino. La Vergine incoronata dagli angeli indossa la solita veste a foglie d'edera svolgentisi a spirale alterna. La tavolozza è perfettamente quella dei Salimbeni: colori chiari, fluidi, brillanti, con una grande prevalenza di rosa, di verde, di rosso ciliegio e di celeste pallido. Lo spirito aneddotico dei due fratelli moltiplica gli episodi e le macchiette specialmente nelle storie di S. Andrea. La folla degli assistenti vi partecipa con i

costumi che i pittori vedevano intorno a loro, in atteggiamenti sempre nuovi, vari e caratteristici; i cani vi appariscono molto di frequente, con le loro mosse e con i loro istinti; uno dei guerrieri che vanno a rilevare l'Apostolo dalla prigione colpisce sulla testa con un bastone uno degli uomini incaricati di portare la croce, un altro reca sulla spalla destra, infilata ad una lancia, la matassa della corda che servirà ad appendere il Santo; tra la moltitudine dei neofiti che si addensano intorno al carcere uno si volge stupito allargando le braccia in atto di stupore, un altro incita la folla ad agire, un terzo, seduto, addenta un grosso pane, un quarto, che

(Fot. Alinari).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — S. Giovanni predica ad Erode.
Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista.

porta il suo bagaglio dietro la schiena, come uno zaino, ha momentaneamente lasciata a terra una enorme mazza e si aggancia una scarpa. L'umorismo e il dramma che si associano nella realtà della vita, còlti da uno sguardo acuto, sono riprodotti con uno spirito innovatore che si ribella spesso alle tradizioni iconografiche, che moltiplica le difficoltà e le risolve ingenuamente, pur di poter esprimere il movimento, che vi sorprende sempre con la trovata inaspettata e felice, come quando nella *Deposizione di S. Andrea* pone gli uomini che vogliono arrivare alla croce uno sulle spalle dell'altro.

Le medesime osservazioni possono ripetersi per gli affreschi della chiesa della Pieve, dove le Madonne trovano perfetto riscontro con le figure femminili del trittico rappresentante lo *Sposalizio di S. Caterina* e i santi possono assai strettamente ravvicinarsi a quelli dipinti sugli sportelli del trittico stesso. Nelle pieghe è la consueta grande eleganza di orli tortuosi, tipi e acconciature sono i soliti che ritornano in tutte le opere dei Sanseverinati, dagli affreschi della cripta di S. Lo-

renzo a quelli dell' oratorio di S. Giovanni Battista, identica è la tecnica con la quale l'artista lavora, stendendo sull' intonaco una tinta chiara, verdognola nelle ombre, rilevando poi di rosa le gote e ripassando da ultimo qua e là col colore, infine nella veste del santo vescovo (n. 7) e nel frammento superstite della tunica di uno degli angeli fiancheggianti la Vergine dell'estremo segmento di destra (n. 6) è il motivo delle foglie d'edera a spirale alterna, che tanto spesso si ritrova nelle opere di Lorenzo.

Quanto agli affreschi della cappellina del Duomo Vecchio di Sanseverino, essi furono firmati dagli autori. L'iscrizione, la quale correva lungo un piccolo cartello al disopra della strana architettura che, in forma di trittico, occupa la parte centrale della lunetta, è oggi quasi completamente sparita e del tutto illeggibile, ma ce ne conservarono copia Giuseppe Ranaldi, diligentissimo raccoglitore delle patrie memorie (1), e il Servanzi Collio:..... LIVIERO · OPERO · CHON · LORENZO IACOMO · SO· FRATEL.....

Chi è l'Oliviero qui ricordato? È una nuova personalità artistica che si rivela e che, per il posto importante che il suo nome occupava nella iscrizione, si potrebbe supporre come quella del maestro dei due fratelli, allora certo assai giovani? (2) È il protagonista di una delle storie rappresentate da Lorenzo e Jacopo Salimbeni? È il committente della bella decorazione? Non ci è possibile dare a tale domanda nessuna risposta. I documenti sono muti a questo proposito e l'esame dell'opera d'arte nulla ci rivela. Una distinzione di mani diverse, ardua sempre in artisti abituati a lavorare insieme, è qui resa impossibile dallo stato di conservazione degli affreschi. Iacopo, il cui nome segue sempre quello di Lorenzo e che ci apparisce in sott'ordine, come un aiuto, negli affreschi urbinati eseguiti nel 1416, non ebbe forse che una parte ancora più secondaria nelle decorazioni della cripta di S. Lorenzo e della cappellina del Duomo Vecchio di Sanseverino che sono certo più antiche delle pitture del S. Giovanni di Urbino.

Chi infatti confronti le forme di questi tre cicli, scorgerà subito negli affreschi urbinati un grande progresso nel disegno, e una maggiore nobiltà di tipi, una insolita ricerca dell'eleganza e della compostezza. Ma questa raffinatezza nuova si sviluppa un poco in danno della libera vivacità e di quell'ardente amore per il movimento e per il costume popolare, che rendono così preziosi e interessanti gli affreschi di Sanseverino.

Urbino — Galleria del palazzo Ducale. — Nella prima sala della galleria del Palazzo Ducale di Urbino è una *S. Chiara* dipinta a tempera su una tavola centinata (m. 1,10 × 0,78), molto simile alla santa priva di testa che si trova su un pilastro della cripta di S. Lorenzo in Doliolo *(F)*. La bella pittura, mai fino ad oggi illustrata, deve essere attribuita a Lorenzo da Sanseverino (3). La testina delicatissima e soave, il naso lungo, fine, dalle narici rialzate, segnato da una sottile

(1) G. Ranaldi, *Memorie di belle arti*, II (Ms. nella Bibl. Com. di Sanseverino).

(2) Conosciamo dai documenti il nome e l'attività di Olivuccio di Ciccarello, che nel 1391 trovasi ricordato in Ancona, nel 1429 ebbe da Filippo Maria Visconti l'incarico di eseguire una *Adorazione dei Magi* per la basilica lauretana e che nel 1432 viene ricordato come autore di pitture nella chiesa di S. Francesco delle Scale in Loreto (A. Gianandrea, *Olivuccio di Ciccarello*, in *Nuova Rivista Misena*, 1891, 12, anche per la bibl.).

(3) Questa tavola ci fu segnalata da Corrado Ricci, che per primo vi riconobbe la mano del Salimbeni.

strisciolina di luce, la bocca rosea e stretta, il colorito cereo, le fitte pieghe del soggolo, le dita lunghe e un po' curve, sono elementi sufficienti a richiamare il nome del Salimbeni (1).

(Fot. dell'Ist. ital. di arti grafiche).

Lorenzo da Sanseverino. — Congedo di S. Caterina dai suoi discepoli.
Pisa, Collezione Schiff.

Pesaro — Galleria dell'Ateneo. — In una piccola tavola (m. 0,60 × 0,81) sono rappresentati Adamo ed Eva dinanzi all'albero del peccato, attorno al quale si avvolge il serpente dalla affascinante testa femminile. Fra i rami dell'albero, carico di pomi, due dei quali Adamo ed Eva tengono fra le mani, appare il Cristo crocifisso. A sinistra, su un basso letto di legno, dorme una donna nimbata. Attribuisco

(1) Nella cornice, ricavata dalla stessa tavola, è scritto in lettere capitali romane: SANCTA CLARA.

senza esitazione a Lorenzo, anche questo dipinto, già assegnato alla scuola di Sanseverino (1).

Si confronti la testa del S. Taddeo del trittico della pinacoteca municipale di Sanseverino con quella del serpente tentatore, e l'identità delle forme apparirà assoluta. Anche l'albero, dai rami regolari, dai quali si distaccano le foglie a due a due, con perfetta uniformità, è similissimo a quelli che si vedono negli affreschi dell'oratorio di S. Giovanni in Urbino. La vegetazione che ricopre tutto il terreno la ritroveremo identica ai cespugli fiorenti qua e là nella *Predica di S. Giovanni ad Erode* e nel *Battesimo dei neofiti*, nello stesso oratorio.

La piccola tavola di Pesaro è assai importante anche per il soggetto, che si distacca completamente dalla iconografia consueta. Non ci par dubbio che il pittore abbia voluto associarvi all'idea del peccato originale quella della Redenzione. La donna coricata è la Vergine, alla quale appare nel sonno la visione dell'alta missione del figlio suo, che riscatterà con la propria vita l'umanità dalla colpa. In tal modo l'artista veniva, ai due lati dell'albero, a stabilire una specie di equilibrio tra la rappresentazione del primo peccato e l'immagine di colei che fu concepita e concepì senza macchia.

Nè deve meravigliare un così alto e geniale concetto sull'alba del rinascimento, quando il genio simbolico, che aveva avute tanto grandi manifestazioni durante tutto il medioevo, cominciava a illanguidire. Il parallelismo e i contrasti fra il Nuovo e il Vecchio Testamento piacevano anche allora e trovarono largo campo di esercitazione specialmente nella pittura francese, il che non è senza significazione per quello che si dirà appresso sulle fonti dell'arte dei fratelli da Sanseverino. Allora, per esempio, si cominciarono ad opporre ai quattro Evangelisti i quattro padri della chiesa latina e continuò largamente la consuetudine di mettere a riscontro dei dodici articoli del Credo, ciascuno dei quali era attribuito ad un Apostolo, una frase dei libri dei Profeti (2).

Quanto all'unione del ricordo del peccato originale col concetto della redenzione, non era davvero ignota alla teologia e all'iconografia medioevale. Secondo la diffusissima *Allegoria* d'Isidoro da Siviglia, Adamo è la prima e più significativa figura di Gesù Cristo, il Nazzareno è un nuovo Adamo. Il primo fu creato il sesto giorno, il secondo si è incarnato nella sesta età dell'uomo. L'uno ci ha perduti col suo peccato, l'altro ci ha salvati con la sua morte (3). Neppure il giorno e l'ora della morte del Redentore furono senza significato misterioso, perchè Cristo fu crocifisso di venerdì, nello stesso giorno, cioè, in cui Adamo fu creato, e rese lo spirito nella terza ora, la stessa in cui il primo uomo commise il peccato che doveva perdere l'umanità (4). Secondo un altro concetto — che non

(1) G. Vaccai, *Pesaro*, Bergamo, 1909, 106.

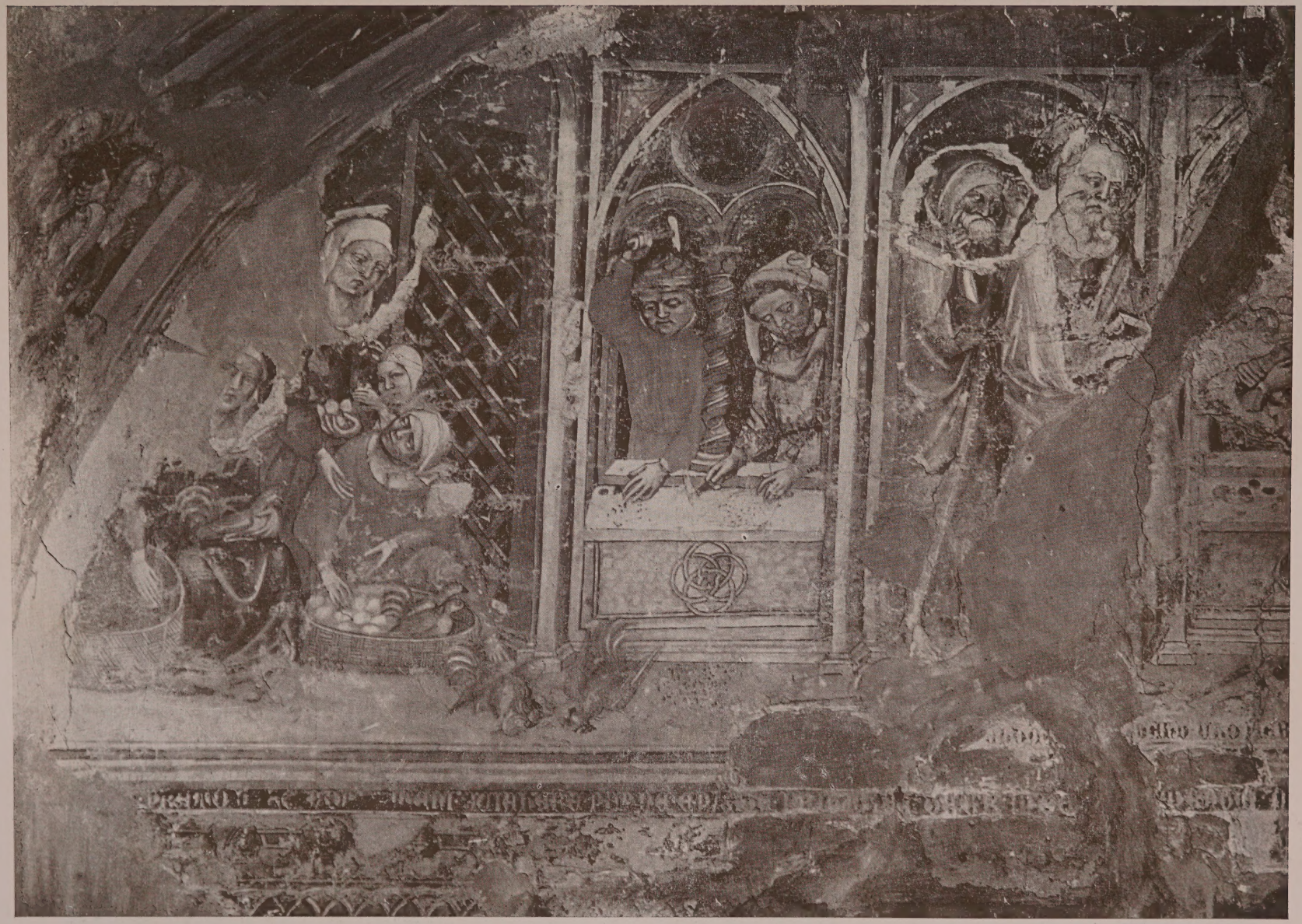
(2) Se ne hanno esempi nelle Grandi e nelle Piccole Ore del duca di Berry, nelle vetrate della Sainte Chapelle de Bourges e anche in qualche arazzo (Guiffrey, *Histoire generale de la tapisserie*, I, 18, *France)*. Ma i più antichi risalgono al 1300 (*Verger de Soulas*, Bibl. de l'Arsenal, 1037; Bibl. Nat., mss. fr. 9220) e si moltiplicano durante tutto il secolo decimoquarto (Vedi le Ore della regina Giovanna di Navarra [Y. Thompson, *The book of Jean II queen of Navarre*, London, 1899] e, anche più chiaramente, il celebre Breviario di Belleville [Bibl. Nat., mss. lat. 10483]). Del resto anche Raffaello nella *Disputa del Sacramento* alternò i Profeti con i Santi del Nuovo Testamento.

(3) Isidoro da Siviglia, *Allegoriae quaedam scripturae*, col. 99.

(4) *Glos. ordin.*, in Marc. cap. XV, e Honorius d'Autun, *Hexaemer*, cap. VI, *De Incarnatione Christi:* « et quae hora terrenus homo invasit pomum, humanum genus interepturus, eadem hora toleravit crucem et mortis amaritudinem caelestis homo, universum mundum redempturus ». V. ancora Vincent de Beauvais, *Spect. hist.*, lib. I, cap. LVI e lib. VII, cap. XLV, e Jacopo da Varagine, *Legenda aurea; De Passione Christi*, cap. LIII.

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie dei SS. Vittorino e Severino?** — *Sanseverino,* Duomo Vecchio.



(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie dei SS. Vittorino e Severino?** (particolare). — *Sanseverino*, Duomo Vecchio.

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie dei SS. Vittorino e Severino?** — *Sanseverino,* Duomo Vecchio.

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie dei SS. Vittorino e Severino?** — *Sanseverino*, Duomo Vecchio.

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — **Storie dei SS. Vittorino e Severino?** — *Sanseverino,* Duomo Vecchio.

ebbe minor fortuna — l'annunciazione della Vergine sarebbe avvenuta nel luogo medesimo nel quale era stato creato Adamo (1), e, malgrado le riserve di qualche dottore scrupoloso (2), non solo si credette che Gesù Cristo fosse morto nel punto preciso dove Adamo era stato sotterrato, così che il suo sangue sarebbe colato sulle ossa del nostro primo padre, ma si immaginò e si amò ripetere che, come Eva era uscita dal fianco di Adamo durante il suo sonno, per perdere l'umanità col peccato, così la chiesa uscì dal fianco di Cristo morto, o meglio addormentato sulla croce, per redimerla (3).

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo Salimbeni da Sanseverino. — S. Lucia fra S. Margherita e la Crocifissione. *Sanseverino*, Cripta di S. Lorenzo.

Avviene perciò che il medio evo non solo rappresenta spesso Adamo ai piedi della croce, ma che già in qualche esemplare della *Biblia pauperum*, la cui compi-

(1) Nel tesoro del duomo di Monza si conservano alcune eulogie che si dicono fatte della terra del luogo nel quale avvennero la creazione dell'uomo e l'annunciazione di Maria (Barbier de Montault, in *Bullet. monum.*, 1883, 135). Vecchi calendari inoltre pongono al 25 marzo la doppia data della creazione dell'uomo e dell'annunciazione. Del resto questa idea è antichissima, e già si trova espressa dallo Pseudo Abdias (*Vita di S. Bartolomeo*, in Migne, *Dict. des apocryphes*, II, col. 154).

(2) *Glos. ordin.*, in Matth., cap. XXVII: « Golgotha interpretatur Calvariae, non ab calvitium Adae quae mentiuntur ibi sepultum ».

(3) *Glos. ordin.*, in Iohan., cap. XIX. L'idea rimonta ai padri della Chiesa, infatti S. Agostino scrive: « Dormit Adam ut fiat Eva, moritur Christus ut fiat Ecclesia. Dormienti Adae fit Eva de latere; mortuo Christo lancea percutitur latus ut profluant sacramenta quibus formetur Ecclesia » (*Tract. in Johan.*, IX, 10). V. anche il poema di S. Avit, *De spirit. hist. gestis*, I, v. 160. Nel medio

lazione risale probabilmente alla fine del secolo decimosecondo (1) si vede il Nazzareno barbato apparire fra i rami dell'albero del bene e del male, ai piedi del quale sta Eva. Esempi di questa o altra simile iconografia, insieme con gli echi di lontane e diffuse leggende, secondo le quali il legno della croce di Cristo sarebbe stato quello stesso dell'albero del peccato originale — conservato miracolosamente nel fondo della piscina probatica, dopo aver servito alla regina Saba di ponte per entrare in Gerusalemme (2) — debbono aver fornita a Lorenzo da Sanseverino l'ispirazione del quadro dell'Ateneo pesarese.

Se confrontiamo l'arte dei fratelli da Sanseverino con quella del più grande dei pittori marchigiani contemporanei, Gentile da Fabriano, coglieremo subito alcuni tratti comuni nella studiata eleganza dei tipi femminili, nel complicato piegare dei panneggi, dagli orli serpeggianti, nell'amore per i fiori che adornano le vesti dei santi e dei cavalieri e si aprono innumerevoli nelle campagne felici, nella scelta dei colori tenui, brillanti, delicati, nel prevalere del sentimento pittorico e ornamentale sulla espressione plastica delle forme, nella festosa superficialità di un'arte che non si propone ardui problemi psicologici, ma si rivolge alla fantasia, studiandosi di rendere la gaiezza e lo splendore esteriore delle cose.

Ma queste sono somiglianze del tutto formali, inevitabili tra artisti che lavorarono nel medesimo tempo, negli stessi paesi, soggetti ad uguali influenze, in un momento nel quale la pittura tendeva ad assumere carattere internazionale e l'impronta regionale si manifestava soltanto come varietà di una estesissima famiglia. Sotto queste apparenze comuni la personalità artistica dei fratelli da Sanseverino si rivela profondamente diversa da quella di Gentile.

Spirito eminentemente conservatore, Gentile è l'esteta innamorato che persegue ed anima le idealità tradizionali, perduto nel desiderio di un'arte più alta, capace di interrompere per qualche attimo l'angoscia umana, di largire l'oblio. Oscillante ancora fra il tardo manierismo gotico ed il naturalismo incipiente, nessuna parola egli trascura del linguaggio con cui fino a lui gli artefici hanno significato l'aspirazione e l'implorazione, la speranza e la preghiera; ma raccoglie il dono sacro che passa da artista ad artista, da generazione a generazione, bramoso di dare agli uomini una più intensa facoltà di gioire, anelante a sollevarsi sulle ali della fede verso l'idea eterna.

L'osservazione realistica in Gentile da Fabriano non va mai oltre le apparenze esteriori della natura, si limita a rappresentare i fiori, gli alberi, il mare, lo spettacolo del mondo come armonia di colore e di forma, ma non penetra mai addentro nella vita. È già in lui il segno della forza che comincia a incatenare l'uomo alla terra, ma l'anima vola ancora verso il cielo. Come echi di canzoni lontane lo accompagnano le memorie della terra nativa, le visioni degli ulivi allineati sui

evo i testi che divulgano simili idee si fanno sempre più numerosi (Cfr., per es., Honorius d'Autun, *Spec. eccl.*, col. 910, e Vincent de Beauvais, op. cit., lib. VII, c. XLVI) e i motivi iconografici che ne nascono sono varii, corrispondenti alle parole degli scrittori. Ma qui abbiamo voluto riferirci soltanto al concetto generale dell' associazione del peccato originale e della redenzione, a cui tutti quei motivi possono ricondursi.

(1) M. J. Guibert, in *Revue des Bibliothèques*, agosto, settembre 1905. Il più antico manoscritto conosciuto è però del 1300 (Heider, in *Jahrbuch der K. K. Centralcommission*, Vienna, 1861; Schreiber, *Biblia Pauperum*, Strassburg, 1903),

(2) Jacopo da Varagine, op. cit., *De invenctione Sanctae Crucis;* Honorius d'Autun, *Spec. Eccl.: De invenctione Sanctae Crucis;* Du Meril, *Poésies latines du moyen-âge*, 1847, 231.

colli marchigiani, delle aurore in cui le rondini tessono trillando la trama dei loro voli, dei tramonti luminosi nei quali il suono delle campane sembra annegare in una pioggia silenziosa di fiori, ma il sentimento di queste apparizioni è sempre

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo da Sanseverino. — La Vergine incoronata dagli angeli.
Sanseverino, Cripta di S. Lorenzo.

mistico, è un ricordo di pace, l'eco di una preghiera mormorata all'alba, mentre il cielo s'inargenta.

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino, invece, guardano la vita con indifferenza di spettatori e la rappresentano con fedeltà di cronisti. Se nelle loro opere è un sentimento, esso non è mai soggettivo, ma oggettivo; non sta in loro, ma nelle cose espresse e in quel modo di osservarle con ingenuo e profondo sguardo, di scrutarne

gli aspetti più vari con curiosità infantile, di rivelarne la bellezza con sincerità popolana. L'arte dei fratelli da Sanseverino è la grande tela della vita sulla quale si disegnano le verità. I personaggi vi si muovono in un ambiente umano, pensano, gioiscono come noi; gli animali vi appariscono con i loro istinti, il paesaggio con la sua naturale poesia, pur mancando ancora di determinazione locale e di distanza. La stessa divinità è dai due Salimbeni trascinata sulla terra, per farla partecipe delle felicità e delle amarezze dell'esistenza; le scene più solenni dell'agiografia cristiana sono narrate in modo assolutamente episodico, quasi senza un disegno preordinato, ma con la spontaneità improvvisa con la quale la vita si rivela, con la sovrabbondanza dei particolari che è nel vero, e tutti osservati ora con ironia, ora con commozione, ora con gioia, ora con stupore, con la varietà delle impressioni, insomma, che può suscitare in uno spettatore cosciente quella grande scena che si chiama il mondo.

Nell'oratorio di S. Giovanni in Urbino la dolorosa visione della crocifissione non ha trattenuto i pittori dal disseminare qua e là scenette comiche di mirabile evidenza. Mentre per i declivi del monte sale tumultuando la folla degli armati a cavallo, e sulla vetta il gran dramma si è ormai compiuto, a sinistra, in basso, un cane si gratta con ridicola gravità, una madre trattiene un bambino perchè non vada sotto i piedi di un cavallo, e il bambino strilla e si ribella, un monello dà a ritroso un calcio nella faccia ad un compagno che sta sotto di lui.

Nell' affresco seguente un fanciullo dalle gambe nude, seduto a terra, stringe al petto un cane dal quale si fa abbracciare; ma rovescia indietro la testa perchè non gli giunga proprio contro la faccia il muso della bestia, che gli solletica, abbaiando, la gola, e lo fa ridere. Intanto alcune persone si affollano ad un balcone a guardare curiosamente Zaccaria che scrive. Una di esse appoggia la tempia sinistra alla mano, e così di sbieco guarda abbasso; un uomo barbato si stringe con le mani e col capo ad una colonnetta della loggia; un terzo, per vedere ed udir meglio, appoggia le palme al parapetto e spinge la testa all'ingiù quanto può; altri due fanno atti di meraviglia.

Nella stanza dove avviene la nascita di S. Giovanni si vede un cane che, accosciato in terra, si lecca i genitali, mentre nel secondo compartimento del secondo riquadro la Circoncisione di S. Giovanni è rappresentata dinanzi alla casa di Zaccaria sotto un pergolato, su un *parterre* di fiori e foglie recise.

Nella seconda serie delle pitture urbinati — relativa alla vita del Battista — l'arte episodica dei Salimbeni sembra trovare più largo campo di manifestazione. Alla estremità del primo affresco, danneggiatissimo, tra avanzi di cornici dipinte e scorniciature del muro, è ancora visibile un uomo che, arrampicato su uno scoglio, afferra un gambero; in basso si scorge una figura prona, che abbassa il capo su un crepaccio, forse per bere in un ruscello; a sinistra un personaggio inghirlandato di fronde raccoglie l'acqua nel cavo della mano; in fondo, dietro le roccie scoscese, passa un corteo di gentiluomini, con cavallari, un falconiere e paggi.

La rappresentazione di S. Giovanni che battezza le turbe si svolge sulla riva di un fiume, nel quale si vedono per trasparenza pesci e crostacei. Gli uomini nudi che discendono nell'acqua, si spogliano o si vestono, hanno fornita al pittore l'occasione propizia per la ricerca di insoliti e varii atteggiamenti, non sempre riusciti, ma che pure fanno fede di uno spirito originalissimo e innovatore, mentre la geniale fantasia si sbizzarrisce a dipingere nel fondo una vivace scena di osteria

e un accampamento, sul primo piano della composizione un paggio coronato di pungitopo, che per le redini porta ad abbeverare due cavalli (1).

La caratteristica rappresentazione del fiume, col suo puerile realismo, continua nell'affresco contiguo, nel quale vediamo assistere al battesimo di Gesù una

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo da Sanseverino. — Santo benedicente e Santa Lucia.
Sanseverino, Cripta di S. Lorenzo.

schiera di gentiluomini seguiti da un falconiere; altri gentiluomini, bracconieri e servi muniti di corno e di freccie, nel riquadro seguente accompagnano come

(1) Nella importante e ignorata galleria di quadri esistente nel palazzo capitolare di Esztergom, piccola città dell'Ungheria occidentale, abbiamo trovate due copie degli affreschi urbinati rappresentanti *S. Giovanni che battezza i fedeli* (n. 96, m. 0,63 × 0,86) e il *Battesimo di Cristo* (n. 97, m. 0,61 × 0,81). Furono eseguite con grande diligenza circa un secolo fa, ma il catalogo le attribuisce al secolo XV e le crede opere originali di uno sconosciuto Andrea Cantacci (*Az Esztergomi Herczegprimási Képtárban Lévö Müvek Jegyzéke Második bövitett kiadás*, Esztergom, 1891, 29).

in una partita di caccia Erode, che su un cavallo bianco bardato di rosso si avanza ad ascoltare la predica di S. Giovanni.

Le storie di S. Andrea, esistenti nella cripta di S. Lorenzo in Sanseverino, e gli affreschi che si vedono nel Duomo vecchio della stessa città sono concepiti altrettanto pittorescamente ed espressi con la solita, facile vena narrativa. Giuochi e contese di ragazzi, ululati di cani, sorrisi, imprecazioni, pianti di donne, scene del mercato accompagnano il racconto pieno di una vita intensa e agitata, alla quale non soltanto l'individuo, ma la folla partecipa in un tumulto di sentimenti.

Si noti poi — ciò che è anche più interessante — che gli episodi vivaci non si avvertono soltanto nelle grandi composizioni decorative, ma appariscono qua e là anche nei quadri votivi. Così abbiamo veduto come ai piedi della Vergine incoronata dagli angeli, dipinta sul pilastro dell'arco sinistro della cripta di S. Lorenzo, stia disteso un prigioniero in ceppi, che invoca la sua liberazione, e come fra i santi che si vedono poco discosti nella stessa cripta si trovino due trombettieri, un balestriere, un suonatore di tamburelli e, dalla parte opposta, due disciplinati.

Naturalmente il carattere realistico e decorativo dell'arte dei due Salimbeni si manifesta con la maggior larghezza nella rappresentazione dei pittoreschi costumi del tempo, delle armi, degli stemmi, delle bardature, degli strumenti. Sono preziose e sincere testimonianze della vita domestica e cortigiana nei primi anni del secolo decimoquinto, spiragli di luce aperti nell'intimità della casa, una rievocazione precisa e minuta delle abitudini, dei gusti, delle predilezioni di una folla rappresentata in azione (1). Interessantissimi sono certi particolari di stoffe caratterizzate, fra le quali una — spesso ripetuta — formata dall'unione di gigli accostati e ricuciti simmetricamente, un'altra costituita da foglie d'edera incluse in spirali, e una terza — usata per il manto di Erode — scura, con rilievi aurei e un ricamo di campanelli pure d'oro.

Qualche tentativo di ritratto sembra apparire nei gruppi degli assistenti alla *Crocifissione*, e tale si giudicherebbe la figura di Longino, ma, nell'insieme, questa è una delle parti meno ragguardevoli dell'opera. Altri personaggi che assistono alla *Predicazione di S. Giovanni*, al *Battesimo dei neofiti*, al *Battesimo di Gesù*, all'*Incontro del Battista con Erode*, prendono caratteri di ritratti più dai loro abbigliamenti realistici che da caratteri fisionomici i quali rivelino un meditato studio di persone. Ma, tra la folla delle figure di pratica, riconoscibili senza troppa difficoltà, si vedono di tanto in tanto individui intenzionalmente ritratti (2).

Tali sono, nel *Battesimo di Gesù*, il gentiluomo a destra, rappresentato col falco in pugno, l'altro che gli posa le mani sopra le spalle, e i due che nella *Predicazione* troviamo subito a sinistra del Battista, uno in tunica nera e in calze rosse, con le mani riunite sul ventre, l'altro, in tunica e berretta marrone, che gli dà il braccio, mentre appoggia la sinistra sull'omero della persona che gli sta dinanzi. Ambedue sbarbati, col segno della barba un po' cresciuta nel primo, rasa di recente nel secondo, hanno un potente carattere individuale e l'impronta d'una personalità ben determinata. Assai agevolmente, in mezzo alla folla delle figure convenzionali, ancora una volta li riconosceremo entrambi nell'*Incontro di S. Giovanni con Erode*, dove sono evidenti anche altri ritratti, quali l'arguto imberbe

(1) Questa importanza degli affreschi urbinati per la storia del costume fu già rilevata da J. Destrée, in un sua nota pubblicata nell'*Art Moderne* di Bruxelles, nov. 1898.

(2) La presenza di ritratti negli affreschi dei Sanseverinati, oltre che dal Toschi, fu riconosciuta anche dal Morelli (I. Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893, 157-58).

che, vestito di una tunica celeste e ritto in piedi subito dietro di loro, sembra guardare maliziosamente Erode, e i due che chiudono l'affresco a sinistra.

Ricorderemo infine, sulla parete sinistra dell'oratorio di S. Giovanni, il magnifico ritratto del beato Pietro Spagnuoli, morto in Urbino il 24 giugno 1415 e sepolto nell'oratorio stesso, bellissima testa canuta, piena di pensiero e di sentimento (1).

Nella pittura realistica dei fratelli da Sanseverino tiene un posto importantissimo il sentimento della natura. Le scene si svolgono quasi sempre su un fondo di paese, ma gli artisti in questa rappresentazione dello spettacolo naturale

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — S. Andrea, S. Antonio abate, S. Giorgio e altri santi. *Sanseverino*, Cripta di S. Lorenzo.

non perdono mai di vista il loro fine esclusivamente decorativo, che non richiede l'interpretazione delle forme in un loro aspetto accidentale, in un'ora determinata, sotto questa o quella luce, ma esige la figurazione della vita in azione, l'aspetto

(1) Gli altri affreschi che si vedono su questa medesima parete, nella zona più alta, a lato della finestra, non sono opera dei fratelli da Sanseverino, ma vennero aggiunti più tardi da un ignoto pittore che volle completare la decorazione dei Salimbeni. Lo stesso si dica delle composizioni che occupano la parete corrispondente all' ingresso.

Il lato sinistro dell'oratorio contiene però affreschi votivi e avanzi decorativi in gran parte scomparsi e ricoperti di scialbo, nei quali lo stile dei Salimbeni si manifesta chiaramente. Attribuiamo ai due pittori Sanseverinati genericamente, poichè lo stato delle pitture non rende possibille una distinzione individuale:

1) Il frammento della splendida fascia a cartocci e larghe foglie ricorrenti a spirale, che doveva svolgersi lungo tutto lo zoccolo della Cappella.

2) La Vergine in trono col Bambino fra S. Giovanni e S. Sebastiano, segnata: *Hoc opus fecit fieri Bartolomeus Cole.* Questo affresco, molto malandato perchè corrisponde al muro esterno, ha

dell'universo nel suo continuo divenire, una visione sintetica, nella quale alcuni particolari disseminati qua e là appariscono quasi come simboli, come i prototipi di tutte le cose.

Perciò in questa caratteristica rappresentazione del mondo della natura non ci turba il vedere la meravigliosa evidenza dei fiori vicino alla puerilita con la quale sono disegnati gli alberi e le montagne. Le forme non hanno qui valore perchè il pittore abbia saputo tradurle più o meno felicemente col segno di un osservatore curioso, ma ciò che le fa vivere è il senso di stupore che l'artista ha espresso insieme con la loro immagine, è l'ingenuità profonda che non esita a volte a trasformare gli aspetti esteriori delle cose per portarle vicino ad un suo alto concetto — come quando nel *Battesimo di Gesù* dell'oratorio urbinate dipinge d'oro le cime degli alberi che si affondano nella irradiazione della gloria dell'Eterno — è l'intima poesia che fa rinascere in noi il nostro spirito giovanile, la virtù della meraviglia, come dinanzi allo spettacolo di un'alba.

I mezzi di espressione corrispondono sufficientemente a questo alto sentimento poetico.

La distribuzione degli spazi, delle figure e delle architetture è fatta sempre con un vero senso decorativo, direi anzi con un ritmo decorativo, di cui si hanno gli esempi più belli nell'affresco della volticella del Duomo Vecchio di Sanseverino contenente la rappresentazione del mercato, nella scena della *Punizione di Egeo* della cripta di S. Lorenzo e nella *Visitazione* dell'oratorio di S. Giovanni, dove il manto di S. Elisabetta, fra i due manti della Madonna, ha quasi carattere architettonico.

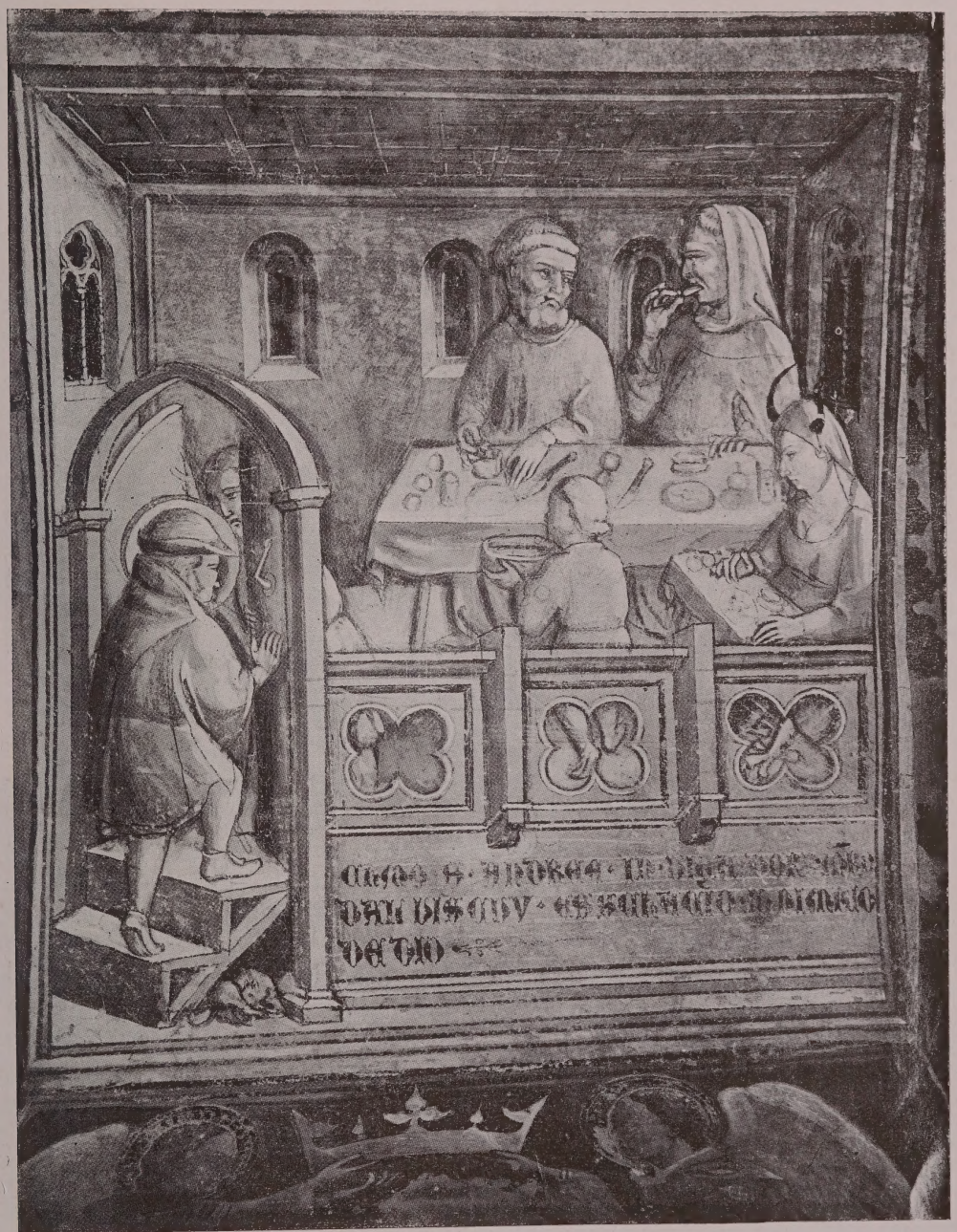
Giova anche ai fini decorativi dei Sanseverinati, la bella disposizione pittorica dei singoli quadri, informata ad un criterio sempre simile, ma la cui uniformità è abilmente dissimulata caso per caso. Si guardi, nel *S. Giovanni che predica in presenza di Erode*, la sobria distribuzione dei toni profondi e brillanti degli abiti e l'effetto degli alberi oscuri sui monti chiari. L'alternativa è qui tanto sapiente, che, se si capovolge la fotografia dell'affresco, non appare affatto turbata l'euritmia delle masse chiare e delle masse oscure. Nel *S. Giovanni che predica alle turbe,* il gruppo dei beoni spicca stupendemente sul fondo di azzurro cupo, mentre sul davanti le figure oscure si drizzano contro le roccie chiare. Il medesimo principio in modo anche più evidente troviamo applicato nel *Battesimo di Cristo.* Sotto la gloria d'oro è il cielo di tono, sul quale gli angioli, i santi e i monti chiari mettono una nota brillante, e sui monti chiari ancora una volta si disegnano i

traccie di un'ampia ridipintura. Restano però preziosi avanzi ornamentali, fra cui belle colonnine tortili con putti che discendono strisciando lungo la spirale.

3) La Madonna, la quale scopre il piccolo Gesù per mostrarlo a S. Giovanni e a S. Giacomo Maggiore. La Vergine indossa una veste bianca decorata dalle solite foglie d'edera racchiuse in una spirale; attorno alla sua aureola rilevata è una ghirlanda di lobi alternati rossi e azzurri (simbolo del giorno e della notte) identica a quella che circonda il capo dell'Eterno nell'affresco del *Battesimo di Cristo.* Questa ghirlanda è alla sua volta racchiusa in una corona costituita da una successione di piccoli tondi con figurine di santi; alla tangente superiore, in un cerchio maggiore, si vede il Redentore col vessillo. La ricchissima e complicata aureola termina con una frangia di penne, che dal rosa pallido si accende per delicate sfumature fino a divenire rossa al lembo estremo.

I due Santi, rovinatissimi, sono divisi dalla Madonna per mezzo di due alberelli dal cui fogliame escono molti angeli dorati. Si notino, specialmente per questo particolare, le analogie che passano fra questa composizione e la tavola di Gentile da Fabriano conservata nel Museo imperiale di Berlino. Nel fregio dell'affresco rivediamo la caratteristica spirale alterna di foglie e figurine di Santi, come nel sottarco della Sagrestia della Misericordia, in Sanseverino. Sotto la pittura si legge . . . . . *Te usor Pilingotti sela* . . . . . .

personaggi nei loro abiti oscuri. Analogamente nella cripta di S. Lorenzo possiamo notare il rabesco oscuro sulle crociere e sopra le lunette, tra le masse chiare delle volticelle.



(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacòpo da Sanseverino. - Storie di S. Andrea. — *Sanseverino*, Cripta di S. Lorenzo.

Così disposti ed equilibrati, i toni ricevono dalle loro relazioni di spazio il valore di note musicali o di aspetti luminosi, per virtù di quella distribuzione che fu giustamente definita una specie di istrumentazione del colore.

Financo l'applicazione delle regole prospettiche non è per i fratelli da Sanseverino rigida e costante, ma subordinata sempre all'intento decorativo che predomina su ogni altro.

Nel doppio affresco della *Nascita* e della *Circoncisione di S. Giovanni*, il soffitto, il baldacchino del letto, la pergola e il tavolo ad essa sottostante sono perfettamente in prospettiva, mentre la coperta del letto e il tappeto del tavolo appariscono come blocchi intagliati, perchè costituiscono la massa decorativa. Lo stesso si può dire del comparto della volticella del Duomo sanseverinate, rappresentante la *Distribuzione delle elemosine ai poveri*. Anche qui, dove gli edifici sono sacrificati a vantaggio delle figure, l'alterazione prospettica è evidentemente voluta, perchè chi ha disegnato il tempio semirotondo con la giustissima e proporzionata serie dei contrafforti giranti intorno al lanternino, ha, se pure in modo empirico, una idea chiara e precisa della prospettiva logica. E, se c'è bisogno di altri esempi, si osservino l'affresco di *S. Andrea che abbatte il demonio*, dove il tavolo che si rovescia è dipinto con rara giustezza, la scena dei *Preparativi per il martirio di S. Andrea*, con la gabbia e la croce in perfetta prospettiva, e il riquadro di *S. Andrea che scopre il diavolo*, nel quale, mentre la sala e le porte che si aprono sono esattissimamente intese, il tavolo è troppo inclinato, per mostrare meglio l'azione delle persone sedute.

Chi volesse togliere queste imperfezioni, come chi — fatte le debite proporzioni di valore e d'importanza — pensasse di correggere alcuni errori commessi da Giotto o volesse finire alcuni particolari che il Velasquez ha lasciati incompiuti, farebbe opera di distruzione. Perchè in pittura le forme che veramente servono a mostrare l'essenza e la virtù dello stile sono quelle nelle quali appare concentrata la più alta somma di vita, e vi sono imperfezioni, scorrezioni, deficienze apparenti che hanno bellezza assai maggiore di moltissime opere condotte a compimento nei più minuti particolari e secondo la più fedele imitazione della realtà.

Il confronto dell'arte di Gentile da Fabriano con quella dei fratelli da Sanseverino non giova soltanto a determinare con precisione sempre maggiore la natura di Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Constatando il contemporaneo fiorire in una medesima regione di due tendenze così diverse, esso sembra riassumere in un esempio evidente la legge eterna che regola immutabilmente il nascere e il progredire di tutte le arti nel tempo.

Ogni opera d'arte, infatti, risulta di due elementi: uno, nato da influenze mutevoli e accidentali, reca in sè il contrassegno dell'età in cui l'opera d'arte è nata e la nota distintiva dell'individuo che l'ha prodotta; l'altro non riveste il carattere dei tempi, ma, conservandosi sostanzialmente identico così nella Grecia come nel Quattrocento italiano, fonde le arti di tutti i secoli e di tutti i popoli in un ideale comune. Questo elemento è l'idea artistica, la quale passa dallo stato di sentimento allo stato di rappresentazione, cioè di simbolo, in virtù della mutevole forma.

Se, nella indagine e nella ricostituzione di una scuola o di un periodo, noi non teniamo conto delle variabili apparenze dell'arte e delle modificazioni che le rappresentazioni artistiche trasmesse di età in età ricevono dalle influenze delle regioni vicine e lontane e dalla natura individuale degli artisti, ma consideriamo esclusivamente quell'intimo carattere che non si trasforma, troveremo che tutti i prodotti dell'ingegno dell'uomo, dai più umili a quelli che vivono nel regno della bellezza immortale, si polarizzano verso due correnti ideali, le quali fanno capo o alla rigidità della tradizione o alle fonti sempre fresche ed inesauribili della vita contemporanea. La prima corrente dà origine ad un'arte aulica ed eminentemente aristocratica, la seconda seduce piuttosto le ingenue e libere fantasie degli artisti popolari.

Questo fatto, già rilevato occasionalmente più di una volta, è sembrato finora eccezionale per qualche periodo e per qualche forma artistica, ma è invece uno dei generali fenomeni dinamici del cammino dell'arte. Nella letteratura occupa di sè

(*Fot. Alinari*).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Storie di S. Andrea. — *Sanseverino*, Cripta di S. Andrea.

tutta l'antichità, continua nel Medio-Evo e nel Rinascimento, risorge con nomi diversi per accendere sempre nuove polemiche, è Umanesimo, è questione della lingua, è contesa di classici e di romantici. Nelle arti figurative è l'irrompere delle idee nuove nella morta gora della tradizione, ciò che perennemente muta e si trasforma di fronte a ciò che tende a stilizzarsi e ad immobilizzarsi in categorie

definite, è l'alta virtù che aspira a creare il tipo eterno e che, quando è riuscita a dar vita ad uno special tipo, si esercita per altre vie, verso tipi diversi.

Già nell'antico Egitto si distinguono le due correnti dell'arte antica e dell'arte popolare. La prima è l'arte del dinasta, della corte, della gerarchia sacerdotale, e si attiene a quelle forme convenzionali, a quegli atteggiamenti solenni che la tradizione le ha ormai fissati. La seconda è l'arte della folla, curiosa di ogni aspetto nuovo che può offrirle la natura. Quella produce le statue faraoniche, i rilievi decorativi delle tombe, le pitture dei libri funerarii. Questa crea le decorazioni delicate degli oggetti di toilette e i piccoli gruppi statuari in cui gli uomini sono còlti nelle varie occupazioni giornaliere (panificazione, fabbricazione della birra, ecc.), nelle loro caratteristiche individuali e magari nelle loro deformità (negri, libii, gobbi, nani) (1).

Anche nell'arte greca esisteva la medesima duplice corrente; soltanto qui è più difficile seguirne lo svolgimento, giacchè noi conosciamo gran parte di quell'arte attraverso le copie romane, ed i copisti non riproducevano volentieri le opere dell'indirizzo popolare, ma piuttosto quelle della grande arte tradizionale. Pur tuttavia, chi confronti i simulacri delle divinità greche, quali nella loro rigidità erano stati fissati nel V e nel IV secolo a. C., con le opere dell'arte popolare rappresentata a noi dalla notevole serie dei rilievi funerarii e votivi, creati per la maggior parte da modesti marmorarii, scorgerà subito la profonda diversità dell'ispirazione e del contenuto. I rilievi votivi e funerarii ci mostrano le figure nella cerchia della vita familiare, in atteggiamenti naturali, in pose senza pretesa, ci fanno intravedere le passioni, i bisogni del popolo, e per ciò spesso parlano al nostro sentimento più e meglio delle opere della così detta grande arte.

E non avviene diversamente nella pittura giapponese, in cui, vicino alla rigida tradizione buddistica, che tiene legati gli artisti a forme convenzionali e di maniera, fino dal tempo di Shômu I (724-48) si trovano affermazioni di una tendenza più sincera, segni di una idealità nuova, aspirazioni alla schiettezza e alla verità (2). Si tratta ancora di sforzi isolati, ma già questi sembrano annunciare la corrente laica e popolare che si andrà preparando timidamente più tardi, al tempo dei Fuyiwara, per affermarsi decisamente con Takayoshi (circa 1074-76), con Kakuyo, con gli altri seguaci della scuola di Kasuga, illustratori del romanzo di Murasaki Shikibu, e con Nobusane che, mentre Tsumetaka, ligio alle formule tradizionali, dipingeva nel palazzo imperiale le imagini dei saggi celebri, la fondazione del tempio di Kuremadera e la storia della vita del prete Saigyo, profondeva nella serie *Agedatami Kasen* il suo spirito realistico in ritratti pieni di una verità meravigliosa (3).

Non sono ancora ben noti tutti i particolari dello sviluppo dell'arte giapponese prima del secolo decimoquinto, ma nella vicenda delle scuole diverse si vedono chiaramente dominare due periodi, il primo dei quali corrisponde all'apogeo delle scuole buddistiche, il secondo allo svolgersi dell'arte laica naturalistica Yamato-ye.

Assai più tardi le due tendenze vennero addirittura in conflitto, quando sul principio del secolo decimosettimo Youasa Mataheï fondò la scuola così detta « volgare » in opposizione decisa all'arte nobile, la quale sdegnava la rappresentazione dei costumi e delle abitudini popolari. Fino a quel momento la scuola di Tosa, dalla

(1) Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, Strassburg, 1899.

(2) Ch. L. Maitre, *Art du Yamato*, in *Revue de l'art ancienne et moderne*, IX, 49 e 111.

(3) De Tressan, *La naissance de la peinture laïque Japonais*, in *Revue de l'art ancienne et moderne*, 1909, 5 e 129.

quale Youasa Mataheï era uscito, non aveva oltrepassata la pittura di ritratto, e ancora limitato ai sapienti, agli uomini di alta rinomanza, ai dignitari; soltanto la pittura storica o guerriera e quella delle cerimonie di corte ricollegavano l'arte ai costumi del tempo. Al contrario Youasa Mataheï e i suoi seguaci aprirono alla pittura il campo sconfinato della vita, rappresentarono i paesani, uomini e donne delle classi umili nei loro costumi abituali e, sopra tutto, le cortigiane che per il loro lusso, la loro eleganza e la loro educazione letteraria avevano una grande parte nella vita giapponese.

Così la scuola « volgare », scaturita dal cuore stesso del popolo, diventava in poco tempo l'espressione più originale e completa del genio nazionale, quella che,

(Fot. Alinari).

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Storie di S. Andrea.
Sanseverino, Cripta di S. Andrea.

opponendosi alle tradizioni classiche della scuola di Kano, ci fa penetrare più intimamente nello spirito del Nippon. Più che metà della immensa biblioteca illustrata giapponese è uscita dagli studi dei successori di Youasa Mataheï, e tutti i più grandi maestri degli ultimi trecento anni trovarono la loro ispirazione, il segreto del loro successo nei principii della scuola realistica popolare. Perciò la loro opera, più che la produzione di tre secoli di pittura, appare come l'enciclopedia dell'intero paese. Tutte le qualità della stirpe, la sua anima sognatrice, il suo fiero bisogno di conquista, si rispecchiano nelle creazioni di questi maestri. Vivono nelle loro stampe il magico arcipelago delle isole fiorite, dietro cui dileguano le piccole barche dalle vele bianche, le casette occhieggianti tra i mandorli in fiore, i fiumicelli che scorrono silenziosamente sotto i ponti di legno, fra rive stellate di margherite e di crisantemi, in un paese di sogno. Lontano il Fusiyama, il vulcano sacro, gitta la sua ombra sulle città adagiate lungo il suo declivio, e in questa glorificazione del paese sono schizzi palpitanti di verità, uomini e animali ritratti nella istantaneità del movimento, con tutta la loro anima, con tutti i loro istinti, nel bonario umorismo di nature che si indugiano a rappresentare i minuti particolari

della toilette femminile, cogliendo le mossettine civettuole delle geishe, spiando i brividi del freddo sui corpi nudi, cercando il senso della vita e la voce della poesia nelle cose in apparenza meno significanti.

Così in tempi lontanissimi e in paesi tanto diversi per costumi, per tradizioni e per tendenze, le grandi categorie dell' arte si affermano per le medesime vie, come se non la mutevole volontà dell'uomo, ma quella eterna della natura le dominasse, facendole scaturire da una comune profondità misteriosa.

Osservando alcuni speciali rapporti fra lo stile di Jacopo e Lorenzo Salimbeni e le opere di Altichiero e di Jacopo d'Avanzo, lo Schubring si lasciò trasportare a considerazioni troppo ardite sulle relazioni che sarebbero passate fra quegli artisti (1).

Non si può infatti credere che costituisca una specialità esclusiva della scuola di Verona la larga rappresentazione dell'ambiente e la riproduzione degli animali e dei costumi del tempo (2), nè che debba circoscriversi alla sfera d'influenza di Altichiero e di Jacopo d'Avanzo la passione per il particolare e per le scene di genere e la preferenza per lo sviluppo delle masse nella pittura.

Più giustamente (3) gli affreschi urbinati di Jacopo e di Lorenzo da Sanseverino vennero ricongiunti a quella grande corrente che tenne il campo dell'arte tra la fine del secolo decimoquarto e il principio del decimoquinto, e il cui carattere internazionale fu così acutamente veduto e definito dal Courajod (4).

Come e perchè una simile corrente abbia trovato nelle Marche e nell'Umbria un campo così adatto alla sua espansione ci studiammo altra volta di chiarire (5); vogliamo ora aggiungere che il vasto movimento onde tra il 1360 e il 1430 fu originata e favorita in Italia e in quasi tutta l' Europa centrale la diffusione di uno stile uniforme, trova la sua ragione in cause psicologiche e storiche, le quali, ogni volta che si sono ripetute, hanno dato luogo ad un'analoga tendenza artistica. Ne troviamo un'altra volta l'esempio più caratteristico nella pittura dell'estremo oriente, in quella scuola di Tosa che, continuando le tendenze della pittura Yamato, occupò un posto a parte nell'arte giapponese e rappresentò non più le aspirazioni popolari, ma il gusto dell'aristocrazia messo alla moda dalla corte di Kioto (6).

Una cura estrema della esecuzione, una straordinaria distinzione di forme, una finezza che rammenta le miniature persiane, una preziosa delicatezza di contorni, una raffinata eleganza negli atteggiamenti delle figure femminili, un sentimento della natura intimo e profondo, un colorito chiaro, vivo e brillante, una festosità decorativa un poco superficiale, ma scintillante, una grande abilità nel dipingere con minuzia le cose inanimate, i fiori, gli uccelli, un amore soverchio del particolare, questi sono a un tempo i caratteri dominanti nella scuola di Tosa e nel così detto stile internazionale fiorito in Europa tra la fine del Trecento e il principio del Quattrocento.

Profondendo nei fondi, nelle decorazioni e sulle vesti la ricchezza dell'oro, che faceva risaltare la luminosità della colorazione tenue e gaia, i pittori giap-

(1) P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898, 135-36.
(2) G. Bariola, *Quaderno di disegni del secolo XV*, in *Gallerie Nazionali Italiane*, V, 306, segg.
(3) P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovanni de' Grassi*, ne *L'Arte*, 1905, 337.
(4) L. Curajod, *Leçons*, Paris, 1902, II, 269 segg.
(5) A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, 42 segg.
(6) O. Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte*, Braunschweig, 1904, I, 44, 55.

ponesi dipingevano negli albums, sui makimonos e sui paraventi scene storiche, feste e danze della corte, tutte le effimere e abbaglianti parvenze di una società signorile che si adornava d'impareggiabili splendori, e la moltitudine dei *daimios* nel loro costume di cerimonia, in quelle vesti dalle pieghe dolci, ampie, armoniose, la cui bellezza decorativa sembra insuperabile.

Chi non sente i rapporti che, come per virtù di una corrente sotterranea e profonda, uniscono quest'arte a quella di Gentile da Fabriano, del Pisanello, dei fratelli da Sanseverino, di Antonio da Ferrara, di Michelino da Besozzo, dei fratelli de Limbourg, di Guglielmo da Colonia, dei decoratori del duomo di Monza,

Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. — Storie di S. Andrea.
Sanseverino, Cripta di S. Lorenzo.

della cappella Torriani in S. Eustorgio, della cappella Bolognini in S. Petronio, del palazzo Borromeo in Milano, ecc., ecc.?

Abbiamo voluto accennare ad un fatto evidente, e mai rilevato fino ad ora da alcuno, senza, naturalmente, volerne trarre nessuna conseguenza. Si tratta di affinità puramente ideali, cagionate non da scambi di influenze qualsiansi, ma da una somiglianza di temperatura morale, da identità occasionali di atteggiamenti spirituali, che determinano la natura dell'arte, tollerando soltanto quelle forme che sono loro conformi ed eliminando le altre per una serie di ostacoli interposti e di assalti rinnovati ad ogni grado del loro sviluppo.

Allo stesso modo crediamo possano spiegarsi i rapporti che, sopra tutto nel caratteristico drappeggiare delle vesti, passano fra alcune sculture del frontone di Olimpia e le opere di Jacopo della Quercia. Così per una di quelle leggi che scaturiscono dallo stesso mistero da cui il più alto fenomeno della vita trae la sua origine, la storia dell'arte ha i suoi corsi e ricorsi, i suoi ritorni, determinati dalla medesima evoluzione che si compie nella botanica e nella zoologia.

Se, accertato il carattere generale dello stile dei Salimbeni e la varietà individuale che essi rappresentano, tentiamo d'indagare la norma della legge che regola lo sviluppo di quello stile, ci troviamo dinanzi ad uno dei problemi più difficili verso i quali si rivolgono in questo momento le ricerche degli studiosi.

Discorrendo altra volta del così detto stile internazionale, ebbi occasione di accennare come, fra le due tendenze estreme, di cui una vorrebbe trovarne la spiegazione in una quasi inconsapevole affinità di sentire propria di una data epoca, piuttosto che in un contatto diretto fra artisti di regioni diverse, mentre l'altra tutto giustifica con la teoria delle influenze esteriori, io credo debba prevalere una intermedia, la quale, facendo larga parte alla efficacia dell'imitazione reciproca, non escluda l'importanza dello sviluppo naturale in un'arte che, prese le mosse da un patrimonio comune di cognizioni e fiorita in uno stesso tempo, per quanto in paesi fra loro lontani, doveva conservare quelle somiglianze che derivano da uno stato generale di coscienza e di evoluzione.

Ma, se deve ritenersi che non siano stati senza conseguenze gli scambi attivissimi delle opere, i viaggi degli artisti, le importazioni dei codici cavallereschi e dei libri miniati di preghiere, le costumanze straniere introdotte nelle corti dei Signori italiani e, in genere, la vita cosmopolita dei primi anni del Quattrocento, quali furono le influenze prevalenti in uno stile che non mosse da nessuna individualità determinata, in quale centro esso si formò prima, per diffondersi così rapidamente da Colonia alla Boemia, dalla Westfalia all'Italia, dalla Francia ai Paesi Bassi?

Queste domande hanno avuto le risposte più varie. Lo Stiassny, dopo avere notato che già nell'anno 1387 si vede menzionato un Bettinus, pittore di Verona, operante a Trento, spiega col prevalere delle influenze veronesi nel Tirolo le affinità esistenti fra alcuni quadri di artisti locali e altre opere di pittori italiani (1). Così lo Haseloff rilevò influenze dell'arte italiana, sopra tutto di quella di Siena e dell'Italia superiore, in tutta la pittura franco-fiamminga e specialmente nelle Heures di Torino e nelle Grandes Heures di Chantilly (2). Il Toesca (3), seguito da L. Venturi (4), per la strada di Verona vide aperto in Italia l'adito alla scuola colonese di maestro Gugliemo. Il Fierens Gevaert (5) rivendicò alle Fiandre la gloria del grandioso movimento, la cui origine invece il Bouchot attribuì alla Francia, fondando le sue argomentazioni un po' troppo su fallaci apparenze esteriori e sulla diffusione di mode e di costumi che può essere indipendente dal cammino delle correnti artistiche (6).

Tutto queste teorie hanno il merito di contenere un fondo di verità, ma esse o esaminano il problema soltanto sotto un punto di vista particolare, nei rapporti di una sola regione, o si limitano a constatare un fatto senza volersene dare la spiegazione. Ciò ne giustifica e ne concilia l'apparente contraddizione.

(1) R. Stiassny, *Die Pacher-Schule. Ein Nacwort zur Kunsthistorischen Ausstellung in Innsbruck*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903.

(2) A. Haseloff, *Die Vorläufer der Van Eyck in der Buchmalerei*, in *Sitzungsbericht d. Kunstg. Gesellschaft*, 1903, I, 1-6.

(3) Art. cit.

(4) L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, 70, sgg.

(5) Fierens Gevaert, *La renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres*, Bruxelles, 1905.

(6) H. Bouchot, *Les Primitifs français*, Paris, 1904; Id., *L'esposizione dei primitivi francesi ed i suoi risultati*, ne *L'Arte*, 1904, 223.

(Fot. dell'Ist. ital. di arti grafiche).

LORENZO DA SANSEVERINO. — **Due santi prigionieri.**
Sanseverino, Santa Maria della Pieve.

Che lungo la via dell'Adige siano state numerose e importanti le relazioni fra l'Italia e la Germania, non si può mettere in dubbio, nè si può negare che i caratteri dell'arte italiana si associno a quelli francesi nei più bei codici eseguiti

(*Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche*).

Lorenzo Salimbeni da Sanseverino. — Madonna col bambino e un angelo. — *Sanseverino*, Pieve.

per la corte dei duchi di Berry. Nell'espandersi della grande fioritura è naturale che diverse fossero le vie di diffusione e che in alcuni casi fosse predominante l'influsso ben determinato di una varietà locale, in altri uno diverso. Ma ciò non basta ancora a chiarire il problema delle origini, la cui soluzione, io penso, fu intraveduta dal Bouchot, ma non sufficientemente dimostrata.

Chi prenda in esame le decorazioni che ignoti frescanti fra il decimosecondo ed il decimoquarto secolo hanno lasciate a Tournai, a Gand, a Bruges, a Maestricht, dovrà convenire che nessuna di quelle figurazioni timide e impacciate annunzia i caratteri di originalità di una vera scuola. A partire dal 1350 gli artisti dei Paesi Bassi sono in progresso, ma solo relativamente alle loro anteriori condizioni di cultura. La misura della loro abilità e delle loro tendenze in quel momento ci può essere data dal rozzo *Calvario* di Hendrik van Rijn, datato 1363, esistente nel museo di Anversa. Il genio dei pittori fiamminghi si rivela in Francia e per virtù dell'arte francese. Se ne vedono i primi segni nel quadro così detto dei *Quattro Signori di Monfort*, del Rijksmuseum di Amsterdam, e nel *Calvario* della Corporazione dei conciatori di pelli, conservato nella chiesa di S. Salvatore a Bruges.

Se tali erano allora le condizioni della pittura fiamminga e se, d'altra parte, meno di cinquant'anni più tardi, assistiamo nella corte del duca di Berry ai miracoli dei fratelli de Limbourg, ci sarà forza riconoscere che a fecondare il genio degli artisti dei Paesi Bassi è intervenuto un elemento estraneo; questo elemento è l'influenza meridionale.

Un ragionamento analogo può farsi per ciò che riguarda l'Italia. Uno stile non nasce improvvisamente, ma è il risultato di una lunga elaborazione e di una faticosa selezione di forme e di tentativi. Lo stile internazionale non solo non trova nella pittura italiana del secolo decimoquarto tutti gli elementi vari e caratteristici di cui esso è l'esponente, ma si presenta fino dal principio in contrasto con la monumentale arte che continuava la tradizione giottesca curando più l'espressione plastica delle figure che il sentimento pittorico e ornamentale, preferendo alla cura del particolare la larga concezione delle composizioni ideate in relazione alle masse architettoniche, la forza dell'espressione, la grandiosità sommaria alla pazienza del rendere lo splendore esteriore delle cose.

Quanto all'arte di Colonia, non ne conosciamo nessun documento anteriore agli ultimi decenni del secolo decimoquarto ed all'attività di maestro Guglielmo, che ci si presenta come artista solo dopo il 1370, incaricato di dipingere il nuovo libro dei giuramenti della città (1). Anche la più antica delle opere a lui attribuite, l'altare delle Clarisse conservato ora nel Museo del Duomo di Colonia (2), è generalmente posto più vicino al 1380 che al 1370, in un tempo cioè nel quale lo stile nuovo era in Francia nella sua piena espansione.

Fino dal primo venticinquennio del secolo decimoquarto si era formata a Parigi una mirabile scuola di miniatori, i cui principali rappresentanti furono Jacquet Maciot e Jean Pucelle. Sorta dalla pura tradizione parigina, che faceva capo agli insegnamenti di maestro Onorato, questa scuola accolse presto influenze estranee che ne favorirono lo sviluppo, e già in molti codici, tra cui il noto Breviaire de Paris (3) e una traduzione della Cité de Dieu eseguita verso il 1376 (4), annunzia ben chiaramente lo stile che doveva in breve tempo diffondersi per così larga parte di Europa (5).

(1) C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeck, 1902.
(2) Janitschek, *Geschichte d. deutschen Malerei*, Berlino, 1890, 208, segg.
(3) Parigi, Bibl. Nat. mss. lat. 1052.
(4) Parigi, Bibl. Nat. mss. fr. 22912-13.
(5) Il fatto che Dante, parlando di Oderigi da Gubbio, definisce la miniatura

quell'arte
che alluminare è chiamata in Parisi

dimostra quale importanza e quale notorietà doveva avere la scuola parigina.

Ma l'attività dei maestri che la liberalità di Carlo V incoraggiava con numerose commissioni non fu limitata soltanto alla miniatura, si esercitò bensì anche in campi più vasti.

È assai importante per noi leggere la descrizione che il Sauval ci ha lasciata delle pitture fatte eseguire da Carlo V nell'Hôtel S. Pol. Vi erano, dice lo storico di Parigi, le camere di Carlomagno, di Teseo e di Matabruno, ma i più belli erano i dipinti della galleria dell'appartamento della regina: « Depuis le lambris jusque dans la voûte, étoit représenté sur un fond vert, et dans une grande terrasse qui régnoit tout autour, une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux, de

(Fot. dell'Istituto ital. di arti grafiche).

Lorenzo da Sanseverino. — Il peccato originale. — *Pesaro,* Ateneo.

pommiers, poiriers, cerisiers, pruniers et autres semblables, chargés de fruits et entremêlés de lis, de flambes, de roses et de toutes sortes d'autres fleurs; des enfans répandus en plusieurs endroits du bois y cueilloient des fleurs et mangeoient des fruits; les autres (*arbres*) poussoient leurs branches jusque dans la voûte peinte de blanc et d'azur, pour figurer le ciel et le jour, et enfin le tout étoit de beau vert-gai, fait d'orpin et de florée fine ».

Si osservi come qui gli elementi realistici, alberi, frutti, fiori, aspetto del cielo, imitazione della luce del giorno, abbiano un posto importante. Lo stesso può ripetersi per le pitture ordinate dal medesimo Carlo V, nel 1366, per la grande sala del Louvre. Erano, scrive ancora il Sauval: « rehausséz d'oiseaux et d'animaux qui se jouaient dans de grandes campagnes et accompagnées de figures de cerfs ». Due anni prima uno dei pittori titolari della corte di Carlo V, Jean d'Orlèans, era stato incaricato di « peindre le cerf de la grande salle du Palais » (1) e quattordici anni più

(1) I. Jarry, *Jean Grancher de Trainon dit Jean d'Orleans,* Orleans, 1886.

tardi, nel 1380, si ordinava a Jean Petit, chiamato Jean de Troyes, di rappresentare sugli sportelli di una lettiga da viaggio « des arbres de chênes et des daims faits d'après le vif, avec toute le champ de la litiére glacé de fin vert, à l'huile, tout orné de feuillettes et de fougères vertes et sur les bouts et les côtes une chasse de chiens et de daims ».

Così la grande pittura murale, uscendo dalle chiese per decorare i palazzi dei signori di Francia, non meno delle miniature diffondeva il favore per i soggetti giocondi, per la rappresentazione delle scene della corte, delle avventure di caccia, delle leggende d'amore (1), nelle quali gli artisti avevano modo di mostrare la loro valentia nel dipingere alberi, animali, frutta, fiori, con quell'acuto e precoce senso della realtà che è il precedente logico, diretto e necessario dell'arte di André Beauneveau, di Haincelin de Haguenau e di Jacquemart de Hesdin (2).

Il successo di questo stile naturalistico in Francia prima che altrove doveva favorire presso i pittori la scelta degli argomenti tratti dalla vita contemporanea. Infatti, già nei primi venticinque anni del secolo decimoquarto la contessa di Fiandra, Mahaut d'Artois, aveva fatto dipingere nel suo castello di Conflans, presso Parigi, le gesta di suo padre e la sua spedizione sulle coste della Sicilia (3); fatti storici del tempo si trovano nella vita di S. Dionigi miniata nel 1317 per Filippo il Lungo (4), ed è veramente importante il disegno colorato nel quale un alluminatore della scuola di Jean Pucelle verso il 1332 riprodusse una delle sedute del processo di Roberto d'Artois (5).

Sotto Carlo V il gusto di simili soggetti contemporanei si diffuse sempre più e andò di pari passo con la rappresentazione del costume, dei mobili, degli strumenti, dei più minuti accessori della vita quotidiana. Sono numerosissime le opere che potrebbero citarsi a questo proposito; basti ricordare, per esempio, il magnifico esemplare delle *Grandes Chroniques de France*, eseguito fra il 1375 e il 1379, contenente il resoconto del viaggio in Francia e del soggiorno a Parigi dell'imperatore Carlo IV (1377) (6) e un *Livre du Sacre des rois*, terminato nel 1365 (7). Costumi di sovrani, di cortigiani e di cerimonieri, particolari liturgici, armature, strumenti musicali, orifiamme, stoviglie, tutto è qui rappresentato con cura perfetta, con evidenza mirabile, in una rievocazione della esistenza di quei giorni che dà l'illusione della realtà. È questo stesso rispetto scrupoloso del vero che fino da quel momento diede in Francia un notevole sviluppo al ritratto e nelle miniature collocate in testa a molti volumi fece rappresentare Carlo V col suo brutto volto da caricatura; è questo stesso amore per tutte le apparenze esteriori della vita, che a volte assunse involontariamente un sapore umoristico e nel libro delle Ore di Torino fece apparire il sovrano ancora in letto, in semplice camicia da notte, ma avendo vicini, pronti per essere indossati, i più intimi indumenti del giorno, i calzoni e le mutande.

(1) H. Laffillee, *La peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1893.

(2) R. De Lasteyrée, *Les miniatures d'André Beauneveau et de Jacquemart de Hesdin*, in *Monuments Piot*, III.

(3) I. M. Richard, *Une petite nièce de saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887.

(4) Parigi, Bibl. Nat. mss. fr. 2090-92.

(5) Parigi, Bibl. Nat. mss. fr. 18437.

(6) Parigi, Bibl. Nat. mss. fr. 2813; specialmente il f. 439.

(7) British Museum, Cotton, Tiberius, B. VIII.

Del resto, questo movimento non era limitato in Francia soltanto alle arti figurative, ma era stato preceduto nella letteratura da una tendenza analoga.

Al primo trionfo delle lingue volgari nell'uso letterario, il romanzo aveva cominciato a cantare gli eroi dell'età antica (ciclo di Alessandro, di Carlomagno e dei Merovingi.) Ma presto esso abbandona questi soggetti per celebrare i fatti e i personaggi di un'epoca più recente, fino a che trionfano il romanzo e la novella di vita contemporanea. Leggendo quelle pagine ci sembra di passeggiare fra gli uomini e le cose del secolo decimoterzo, come uno straniero passeggia in un paese sconosciuto guardando gli aspetti esteriori delle case, delle strade, delle persone, e possiamo ricostruire con mirabile esattezza la vita della società della vecchia Francia, semplice, sorridente, allegra, occupata di sport, di flirt e di piaceri rurali (1).

Altri e ben diversi erano i principii che informavano l'arte di Colonia! Per tutte le provincie renane, lungo le rive del fiume al quale l'imaginoso linguaggio popolare aveva dato il nome di « strada dei monaci » (Pfaffengasse) la vita era tutto un fervido slancio di misticismo. E l'arte dei pittori colonesi la seguiva sulle vie dolorose della rinuncia, proclamando nelle sue opere l'assorbimento dell'anima nella contemplazione, la sua purificazione mediante la meditazione sulle sofferenze del Signore, con una sensibilità delicata, con un ardore passionale, con un lirismo intimo che non si preoccupa tanto di rendere l'imagine esatta delle cose, quanto di tradurre le estasi e i rapimenti dello spirito. Perciò l'idealismo soave dei pittori di Colonia resterà assai in ritardo sulle rapide conquiste del naturalismo francese, così che appena nelle leggende della vita di S. Orsola, eseguite tra il 1411 e il 1420, il paesaggio comincierà ad apparire timidamente. Ciò non pertanto anche il ritmo dei contorni e l'accordo musicale dei toni, che caratterizzarono le opere di maestro Guglielmo e dei suoi seguaci, ebbero parte in quel patrimonio comune di idealità, di cognizioni e di tendenze onde è costituito lo stile internazionale.

Perchè se la Francia, o meglio Parigi, fu il centro da cui irradiò la luce della nuova arte, non sarebbe esatto definire quest'arte come esclusivamente francese. Essa non è che la risultante di correnti diverse, che a Parigi vennero a contatto e che, innestandosi sul fondo di tradizioni onde era scaturita la scuola di Jean Pucelle, come in un grande crogiuolo si fusero e si compenetrarono in uno stile omogeneo e generale. I viaggi, gli scambi delle opere e degli artisti favorivano questi ravvicinamenti, che ebbero una importanza decisiva nella formazione del nuovo stile.

Era passato poco più di mezzo secolo dal giorno in cui Filippo il Bello aveva inviato a Roma « pour certaines affaires » un pittore qualificato come *maestro* Stefano d'Auxerre e aveva chiamato al suo servizio Filippo Rizzuti, suo figlio Giovanni e Nicolò de' Marsi, nè erano trascorsi molti anni dal tempo nel quale Giorgio dell'Aquila aveva eseguito insieme con Johannod de Grandson la decorazione del castello di Chillon (2), mettendosi poi in viaggio attraverso la Savoia, la Francia e l'Alemagna (3), quando Carlo V moltiplicava le missioni e le chiamate degli artisti. Comincia da quel momento la grande attrazione di Parigi sui pittori fore-

(1) A. Méray, *La vie au temps des trouvères,* Paris, 1873; Id., *La vie au temps des cours d'amour,* Paris, 1876; P. Pfeffer, *Beiträge zur Kenntnis des altfranzösischen Volkslebens,* Karlsruhe, 1901; Langlois, *La Société française au XIII^e siècle,* Paris, 1904.

(2) A. De Naef, *Chillon,* Genève, 1908, I.

(3) A. Dufour e F. Rabut, *Les peintres et les peintures en Savoie du XIII an XIX siècle,* in *Mémoires et documents de la Société Savoisienne d'histoire et d'archeologie,* XIII.

stieri. Dal Brabante e dall' Heinaut vi accorrevano nel 1380 Pierre de Bruxelles e André Beauneveau; poco più tardi i documenti e i testi francesi designeranno col nome di *ouvrage de Lombardie* tutta una serie di lavori non perchè essi fossero dovuti ad artisti italiani, ma perchè in essi l'influenza italiana era sensibilissima. Il movimento si accentua sopra tutto sotto Carlo VI. Il re, la regina, Giovanni di Berry, Luigi d' Orléans, Filippo l'Ardito profondono somme enormi per far eseguire opere d'arte e per mettere insieme collezioni, e attorno a loro altri principi, grandi signori, prelati, moltiplicano le ordinazioni agli artisti. Intanto le nozze dell'ereditiera della contea delle Fiandre con Filippo l'Ardito duca di Borgogna, il matrimonio della figlia di Filippo con Guglielmo IV di Baviera, possessore delle contee di Hainaut e dell' Olanda, la frequente dimora a Parigi di Giovanni senza Pietà, vescovo di Liegi, raddoppiano le relazioni della Francia con i Paesi Bassi, la presenza nella capitale francese della regina Isabella di Baviera e di Luigi il Barbuto servono a mantenere i contatti con i paesi d'oltre Reno, una infinità di cause politiche, economiche, commerciali e religiose conserva attivissimi gli scambi con l'Italia.

Un milanese, Giovanni Alcherio, occupandosi di studiare la tecnica della pittura, va e viene tra la Francia e l' Italia, entra in relazione con pittori e miniatori dei due paesi e trasporta insegnamenti e segreti di mestiere. Fra il 1370 e il 1380 troviamo stabilito in Italia Jean d'Artois, pittore titolare di Filippo l'Ardito. Nel 1398 Jacques Coëne, venuto da Bruges a Parigi, passa in Italia, a Milano, e poi torna alla corte di Carlo VI (1). La costruzione del Duomo di Milano fu cagione di viaggi frequenti e di numerose immigrazioni d'artisti (2). Nella Savoia e nel Piemonte si moltiplicavano le opere dovute ad artefici francesi; pittori di Provenza, attraverso la riviera, giungevano fino a Genova (3); nel Lazio e negli Abruzzi da tempo si andavano diffondendo le influenze francesi in tutta una serie di pitture ancora non studiate. E poi erano ancora vive le influenze dei maestri di Siena e di Firenze che avevano lavorato in Avignone insieme con Simonet de Lyon, con Pierre Rosdole, con Pierre Rolant e con altri pittori francesi (4).

Anche quando non viaggiavano gli artisti, viaggiavano le opere. Un documento del 1328 ci mostra un pittore nordico, Giovanni di Gand, che vende a Parigi lavori « de l'ouvrage de Rome ». Due italiani stabilitisi in Francia negli ultimi anni del secolo decimoquarto, Giovanni Raponda e Pietro Sacco da Verona, si occupavano, fra tante altre cose, di procacciare opere d'arte a chi ne faceva loro richiesta. I doni di codici miniati, di pergamene, di libri di preghiere non si contano.

In questa mescolanza di elementi settentrionali e di modelli italiani la pittura tradizionale dell' Ile de France si completa e si perfeziona. Il suo innato spirito realistico, la sua vena aneddotica, la sua tendenza all'eleganza e alla raffinatezza se

(1) P. Durrieu, *Jacques Coëne peintre de Bruges travaillant a Paris sous le regne de Charles*, VI Bruxelles, 1906.

(2) C. Boito, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889. Benchè la data troppo tarda non convenga alla nostra dimostrazione, non sarà inutile notare che sul principio del secolo decimoquinto viveva a Perugia un miniatore tedesco, Arnaldo da Colonia, il quale il 13 maggio 1426 riceveva due fiorini e quaranta soldi per la « scriptura, miniatura et robricatura et per la carta pecorina per gli ordinamenti de frate Bernardino » (Cfr. W. Bombe, *Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, 6).

(3) W. Suida, *Studien zur lombardischen Malerei des XV Jahrundert*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909.

(4) Abbé Requin, *Les Peintures d'Avignon*, Paris, 1889; E. Muntz, *Les peintures d'Avignon pendant le règne de Clèment VI*, Tours, 1885; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano, 1906, 631.

ne avvantaggiano, e Parigi, che proprio in quel momento toccava un grado di prosperità il cui ricordo assume, presso le generazioni posteriori, apparenza di leggenda (1), diventa il centro di collegamento, il grande mercato internazionale dell'arte della pittura (2).

Sono queste le sorgenti dell'atmosfera artistica che, penetrata in Italia per vie varie e con mezzi diversi — tra i quali diamo grande importanza ai codici miniati — in quella prima alba del secolo decimoquinto si diffuse attraverso le Marche e l'Umbria. Ottaviano Nelli, Gentile da Fabriano, Jacopo e Lorenzo da Sanseverino, per ricordare gli artisti la cui personalità ci è ormai sufficientemente nota, ne trassero, in varia misura, uno stile omogeneo almeno nelle sue manifestazioni esteriori, rivelando talvolta non solo nelle abitudini del mestiere, ma nella stessa concezione dei quadri e degli affreschi, l'influenza dell'arte del minio.

Nè vale l'osservazione, generalmente ripetuta, che sono piuttosto gli affreschi che forniscono i soggetti alla miniatura. Il vero è che in questi argomenti non è mai possibile stabilire norme generali, le quali non siano subito contraddette dal fatto. Durante la seconda età d'oro dell'arte bizantina le miniature, per ciò che si attiene alla composizione, dominarono tutti i rami della pittura e tutte le forme della decorazione (3), in Francia, al tempo di re Giovanni, il pittore Jean Coste, incaricato di dipingere nel castello reale di Vandreuil, copiò le sue composizioni « dans un livre ». E più tardi, sotto Carlo V, Jean de Bondol, disegnando cartoni per arazzi, fu obbligato a riprodurre le miniature di un codice a bella posta tolto dalla biblioteca reale. Nè voglio insistere su questi esempi che sarebbe assai facile moltiplicare.

Nel caso dei due Salimbeni sembra ricondurci alle tradizioni dei miniatori l'insolito modo di spartire la volta della cappellina del Duomo Vecchio di Sanseverino con tralci di foglie variopinte che paiono tolti di peso dai margini di un antico codice. Può sorgere il dubbio che quei tralci ricordino invece la decorazione floreale che correva spesso lungo i costoloni delle volte gotiche a crociera e che, mancando i costoloni, i pittori avrebbero conservato per dare alla superficie una partizione la quale richiamasse in qualche modo i tipi dell'architettura più comune. Ma è certo che dove essi vollero creare questa illusione, si servirono di mezzi assai più adatti, come nella cripta di S. Lorenzo in Doliolo, nella quale gli affreschi appariscono divisi da finte colonne tortili, cioè da elementi architettonici veri e proprii. Anche la tecnica a monocromato, con la quale sono eseguite le storie di S. Andrea, ci fa ripensare a quella tecnica *a grisaille* che fu una delle principali caratteristiche della miniatura francese del tempo di Carlo V. Questa tecnica — insolita, se non sconosciuta in Italia — trova un solo precedente nel basamento interno dell'Arena di Padova, ma è troppo evidente che qui Giotto volle imitare uno zoccolo di marmo e che, solo nell'impeto divinamente illogico della creazione, diede atteggiamenti e caratteri pittorici alle figure che dovevano simulare bassorilievi. Ma nessun artista italiano, prima che fosse iniziata la decorazione del Chiostro verde di S. Maria Novella, aveva pensato di dipingere a semplice chiaroscuro tutta una serie di storie relative alla vita di un santo. Richiamano, infine, le abitudini

(1) Si veda quello che ne dice uno scrittore del secolo XV, Guillebert de Metz (*Description de Paris sous Charles VI,* in Le Roulx de Lincy e Tisserand, *Paris et ses historiens au XIV et au XV siècles*).

(2) P. Durrieu, *La Peinture en France,* in *Histoire de l'art publié sous la direction de A. Michel,* t. III, p. I, 101 segg., Paris, 1907.

(3) Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin,* Paris, 1886, II, cap. VI.

dei miniatori, gli strani fondi degli affreschi del Duomo vecchio di Sanseverino, a quadretti azzurri con decorazioni geometriche di color biancastro, fondi comuni nelle illustrazioni dei codici francesi della seconda metà del secolo decimoquarto.

Se non si ricorre a queste fonti, invano si ricercano i precedenti dell'arte di Lorenzo e Jacopo Salimbeni.

Le opere che avevano lasciate nelle Marche Allegretto Nuzi, Francescuccio Ghissi e gli artisti toscani che negli ultimi anni del trecento avevano percorso la regione, pochissima influenza ebbero sui pittori di Sanseverino (1). Il loro contenuto era sostanzialmente diverso e diversa doveva perciò essere la sua espressione, cioè la forma. Esse tentavano di interpretare i gradi e le varietà dell'aspirazione umana oltre il mondo, mentre l'arte dei Salimbeni vuol rappresentare soltanto le apparenze esteriori della vita.

(1) Nella chiesa di S. Francesco in Cagli furono rinvenuti nel 1842 e trasportati su una parete laterale, a destra e a sinistra di un altare, due affreschi rappresentanti miracoli di S. Antonio. Nel primo si vede il santo il quale riattacca una gamba ad un giovane che se l'era tagliata in punizione di aver dato con essa un calcio alla propria madre. Inginocchiato dinanzi al giovane, S. Antonio prega fervidamente, e, mentre con una mano accenna al cielo, con l'altra tocca la gamba del monco. Da un lato la madre del mutilato aiuta il miracolo con le sue preghiere; dietro al santo un frate è inginocchiato vicino ad un suo compagno; altre sette figure, conversanti fra loro, sono distribuite nel fondo dell'affresco. Sotto, in due righe di scrittura gotica, si legge: QVANDO SCO ANTONIO DA PADVA REPICO LA GAMBA MONCA NETTA.

Nel secondo affresco è espressa la leggenda della giumenta digiuna che si rifiutò di mangiare per fare atto di omaggio al sacramento dell'Eucaristia. Sotto un arco sostenuto da colonnine sta S. Antonio con l'ostia in mano e davanti a lui l'asino, tenuto per la cavezza da un famigliare, si curva reverente, mentre un secondo famiglio gli presenta un paniere colmo d'avena. Il centro della composizione è occupato da un chierico inginocchiato, con un cero acceso nelle mani; dietro S. Antonio si vede la figura di un frate e tutt'intorno, in atteggiamento di meraviglia per la manifestazione improvvisa del miracolo, stanno altre nove figure. L'iscrizione che occupava due righe sotto l'affresco è in gran parte scomparsa. Vi si legge soltanto: QVANDO LASINO SINGI . . . . . A . . . B . . . . . .

Ambedue gli affreschi furono dapprima attribuiti a Guido Palmerucci da chi presumeva di aver letta la firma del pittore eugubino e la data 1303 in una iscrizione di cui oggi non si ha traccia. E si aggiungeva che essi furono eseguiti in obbedienza a una clausola del testamento di Guido di Viva Luzzi di Cagli. Ma i documenti smentiscono recisamente la prima di queste affermazioni. Infatti Guido di Viva Luzzi morì nel 1387, lasciando la maggior parte del suo avere al figliuolo Pietro, con l'ordine di far eseguire una pittura sull'altare di S. Francesco nella chiesa omonima di Cagli. Ma, avendo l'erede mancato di compiere la volontà paterna, fu da frate Agostino (vescovo di Cagli dal 1379 al 1396) chiamato innanzi ai tribunali, che ordinarono la liquidazione della eredità per cavarne il danaro necessario a soddisfare l'obbligo imposto dal testatore. Per queste considerazioni e per evidenti incompatibilità stilistiche il Cavalcaselle riportò l'esecuzione degli affreschi di Cagli alla fine del secolo decimoquarto (*op. cit.*, IV, 16-17). Ma evidentemente la sentenza provocata da frate Agostino non ebbe immediato effetto, perchè gli affreschi di Cagli appartengono più tosto al principio del secolo decimoquinto che alla fine del decimoquarto, come vide con la solita acutezza Adolfo Venturi, il quale attribuì quelle pitture ai fratelli da Sanseverino (in una comunicazione fatta al IX Congresso internazionale storico-artistico in Monaco di Baviera, nel settembre 1909. Vedine un cenno ne *L'Arte*, 1909, 395 sgg.).

Non sembra a me che lo stato di conservazione degli affreschi di Cagli, quasi completamente ridipinti, possa permettere un'attribuzione sicura. Le vesti furono ricoperte per intiero di nuovo colore e sono diventate volgari e pesanti; anche molte teste vennero largamente restaurate e hanno perduta la loro fisonomia primitiva. Pur tuttavia in quelle parti che sono sfuggite al restauro troviamo molti caratteri che ci riconducono all'arte dei fratelli da Sanseverino, ma non la loro nota personale. Il modellato appare più largo, l'orecchio è lungo, non grande e rotondo come si vede sempre nelle figure di Lorenzo, la composizione fredda e affollata, le figure troppo lunghe, le forme assai volgari. Anche il modo di segnare i contorni dopo aver modellato le forme non corrisponde alla tecnica dei due Salimbeni, ma richiama più tosto i metodi di qualche loro imitatore, come, per esempio, si vede negli

Tutto il secolo decimoquinto è infatti negli affreschi di Sanseverino e di Urbino, con le sue tendenze, con le sue predilezioni, con la sua luce e col suo colore, con i suoi costumi, con la sua facondia narrativa, col suo spirito analitico, col suo rinnovato culto per l'uomo e per la natura. Sono qui tutti gli ardimenti che più tardi troveranno il loro appagamento, tutte le promesse che poi saranno compite dal genio nei capolavori dell'arte. Ma il linguaggio ancora incerto ed incolto di questi ingenui artefici popolari ha la medesima eloquenza del linguaggio dei più grandi maestri. Ciò che in costoro ha per noi virtù di commozione ci commuove anche in quelli.

Perchè la bellezza di un'opera d'arte non consiste nel corretto disegno delle singole parti, non nella perfezione delle forme, le quali per l'arte hanno soltanto valore di simboli; consiste bensì in qualche cosa che presenta l'opera nel suo insieme, nell'idea che non ha carattere storico e transitorio, ma è eterna come lo spirito umano, l'idea con cui l'artista anima la sorda materia.

È per questo che l'opera più abbondante di difetti può essere eminentemente artistica e ci può far tremare lo spirito come la visione della Cena di Leonardo o della volta della Cappella Sistina.

Lo sviluppo meraviglioso che sull'alba del Quattrocento, in pochi anni, nella pittura e nella scultura raggiunse la forma, fu, come sempre, elaborazione voluta dal carattere dei tempi, non evoluzione di un'idea di bellezza. La bellezza, come Venere Anadiomene, appare già formata, e quando anche non è vera bellezza plastica, come nei maggiori artefici del secolo, è sempre aspirazione alla vita, come nei fratelli da Sanseverino.

ARDUINO COLASANTI.

affreschi di Subiaco rappresentanti le *Storie di S. Placido*, che pure nelle proporzioni allungate ricordano le due pitture di Cagli, sebbene siano già più nobili e accurati. Credo del pari che non siano opera dei Sanseverinati, ma di scuola, i pochi avanzi di affreschi esistenti nella chiesa di Colleluce (V. E. ALEANDRI, *Scoperta di affreschi nella chiesa parrocchiale del Castello di Colleluce, presso Sanseverino,* in *Arte e Storia,* 1893, 22), e i quattro santi del Museo municipale di Macerata, dati dubitativamente a Lorenzo dal Berenson insieme con una piccola *Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca vaticana (B. BERENSON, op. cit.).

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00736 5816